

**في نظرية العروض**

**العربي**

**سليمان أبوستة**



**سليمان أبوستة**

**في نظرية العروض العربي**

الطبعة الأولى

١٩٩٢

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

٨١١٠٠٤٢

سليمان أحمد أبوستة

في نظرية العروض العربي - عمان :

دار الابداع، ١٩٩٢ .

ر.أ. (٤٧٤/٨/١٩٩٢)؛

رقم الاجازة المتسلسل : ١٩٩٢/٨/٣٩٥

١ - العروض أ - العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

دار الابداع للنشر والتوزيع

هاتف ٦١٠٥٠٦ ص.ب ٢١١٤٦٦

الحسين الشرقي - عمان - الاردن

**Dar Al-Ebdaa For Publishing and Dist.**

**Tel: 610506 P.o.Box 211466**

**Al - Hussain Al - Sharki - Amman Jordan**

الاهداء

الى والدي  
كما ربياني صغيرا



# بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

وضع الخليل بن احمد نظريته في العروض العربي وجعلها «ميزانا للشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره»<sup>(١)</sup>.

غير أنه لا الوحدات التي وزن بها الشعر، ولا القواعد التي ارساها للوزن استطاعت ان تميز بين ما يطرد في النظم وما لا يطرد وبمعنى آخر، لم تكن هذه النظرية بتحديد الفروق التي تميز جيد النظم من رديئه.

وقد حاول كثير من العروضيين سد هذا النقص بالاشارة الى الحسن والصالح والقيح من الزحاف في كل وزن على حدة. الا أنهم وقفوا في ذلك عند حد التقدير الشخصي، ومعظمه غير مقبول، ولم يحاول احد منهم وضع معيار موضوعي يكتسب صفة العمومية في هذا التمييز.

وربما كان الاخفش هو الوحيد الذي يستثنى من بين هؤلاء بمحاولته وضع قاعدة عامة لتحديد ما يحسن من الزحاف وذلك من خلال فكرة اعتماد السبب على الوجد بعده.

الا أن هذه القاعدة تصبح موضع خلاف حين تطبق على بحور كالطويل والبسيط وغيرهما، ثم إن من الزحاف المستحسن ما قد يكون في السبب الذي لا يعتمد على وجد مثلا.

---

(١) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي

ومن هنا جاءت فكرة محاولة تطوير نظرية العروض العربي بحيث تصبح أقدر على وصف ما اطرء في النظم وما طاب في الذوق من أوزان .

وقد كان للملاحظات السديدة للمعري في تحديده لما يطرء من النظم وما لا يطرء - بالنظر الى سعة استقرائه للشعر من جهة ، وسلامة ذوقه الايقاعي من جهة اخرى - أكبر الأثر في استلهامي لقواعد النظم ، وثقتي من ثم بعمومية تطبيقها .

إن الفترة الزمنية التي تفصلنا عن عصر المعري تمتد عشرة قرون ، ومع ذلك فحين نقرأ رسالته الى النكتي البصري<sup>(١)</sup> نحسبه يتحدث الى احد الشعراء المعاصرين اليوم ، وحين نرجع الى دراسته لاوزان المتنبي وقوافيه<sup>(٢)</sup> نستطيع بيسر ، وبمجرد تغيير الشواهد فقط ، ان نجعلها دراسة لاوزان شاعر ، كشوقي مثلاً .

وكلي أمل في ان يضيف هذا البحث جديدا الى نظرية العروض العربي وفاء لذكرى مؤسسها الخليل بن احمد الفراهيدي .

عمان في ٢٤/٦/١٩٩٢

---

(١) وردت في رسائل ابي العلاء

(٢) من تحقيق د . السعيد السيد عبادة . مجلة كلية اللغة العربية . جامعة ام القرى عدد

١٤٠١هـ / ١



## تمهيد

الشعر هو فنّ الكلام الموقع على نسق معين، وبذلك فإنه يشترك مع الموسيقى - التي هي فن النغم - في أكثر عناصرها رسوخا وهو الإيقاع.

وقد لحظ ابن سينا هذه الصلة حين عرّف الإيقاع بقوله: «الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإذا اتفق أن كانت النقرات منغمة كأن الإيقاع لحنيا. وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً»<sup>(١)</sup>.

ومع ذلك فلكل من الشعر والموسيقى تقديره الخاص لزمان هذه النقرات، وهو ما يعبر عنه بالوزن الذي يرى البعض أنه صورة الإيقاع. ويرجع الاختلاف في التقدير إلى اختلاف التعبير الصوتي عن النقرات في كلا الفنين. فالملقطع اللغوي في الشعر يعبر عن نقرة واحدة وربما كان زمانها يسمح بانقسامها إلى نقرتين متواليتين في زمن لا يزيد عن زمن النقرة المتصلة، ولكن لا تستطيع أن تبلغ بالانقسام إلى أكثر من ذلك. وأما النغمة في الموسيقى فتملك من الحرية ما يمكنها من الانقسام إلى أجزاء متناهية في الصغر، ولذلك فإن الوزن الموسيقي يسمح بائتلاف أي عدد منها يتحقق به التساوي الرياضي في قسمة النغم.

وبلغ الإيقاعان الشعري والموسيقي غاية ائتلافهما معا حين يُشرع في الغناء. وعندئذ يصبان في لحن واحد، مما يؤكد قول الشاعر القديم:

تَغَنَّنَ بالشعر إما كنت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضار

فاللحن اساسا يعمل على تهيئة الترتيب الملائم لمقاطع الكلام بحيث تتخذ النسق الوزني الخاص بها، ومع اطراد النظم عليه بمعرفة النغمة التي تخصه يصبح وزنا مقبولا في الذوق العام .

ولا شك أن نشأة الشعر في اساسها ارتبطت بالغناء سواء كان ذلك ممثلا بالحاء الذي جاء اكثره على بحر الرجز، او في اهازيج العمل والقتال وما أشبهها ، مما أضاف الى ذخيرة الوزن انساقا باتت مقبولة للنظم في أى غرض يشاؤه الشاعر الذى انتقل من الغناء الى الانشاد بعد أن ترسخت الاوزان في ذاكرته .

والانشاد هو فن للأداء الشعري ، أقل تكلفا من الغناء وأيسر شروطا في متطلباته . ومع ذلك فلم يكن إلا قلة من الشعراء يجيدونه لانه كالخطابة يحتاج الى ملكة التأثير وتوصيل الاحاسيس بل ويفوقها في تسخيره للايقاع الذى يحدث تأثيرا شبه منوم على المتلقين .

وفي رأيي أن الانشاد الجيد يكشف عيوب الوزن أكثر مما يكشفها الغناء الذى قد يغطي هذه العيوب عبر وقفات الموسيقى او اطالته لزمن بعض المقاطع مما لا يكون مقبولا في الانشاد او القراءة العادية للشعر .

ونحن لا نعني بهذا الغناء ذلك النوع البدائي الذي كان سببا في نشأة الاوزان ، لاننا نعتقد انه كان ابسط كثيرا واقرب في نغمته الى الانشاد نوعا ما ، وانما نعني الغناء المتطور مع الحضارة والمتأثر بتيارات من خارج الجزيرة العربية ، جعلته يعتني بايقاعات جديدة لم تكن مألوفا او مطروقة من قبل .

ومن المؤكد ان السبب في نشأة الاوزان الجديدة والمعقدة بعض الشيء لما سمي بالموشحات يرجع الى التطور الكبير في الغناء وما صاحبه من امكانيات في تجويده . ولكن ظلت هذه الاوزان حبيسة اللحن الخاص بكل

منها ولم تكتسب سيرورة في النظم ، كما اكتسبه الاوزان القديمة ، لانها لم تملك القدرة على تبسيط ادائها وجعله يُتناقَل عبر الانشاد .

ويتميز الشعر العربي بخاصية فريدة في ايقاعه وهي انه يعتمد في نظمه على نوعين من النقرات يسمى الاول سببا والثاني وتدا . ولما كان النظام المقطعي في العربية مبسطا للغاية ، وكان معظم الاستخدام اللغوي منصبا على عدد محدود من اشكاله المقطعية ، فإن دور النقرات يصبح كبير الاهمية في جعل المقاطع يتميز بعضها من بعض برنين ايقاعي خاص لكل منها تبعا لنوع هذه النقرات ومقدار ما تحمله من شحنة ايقاعية .

وكان الخليل قد أقام نظامه العروضي على أساس من هذه النقرات ولكنه ميز فيه بين نوعين من السبب ، فجعل كلا منهما وحدة وزنية قائمة بذاتها . وسمى الاول خفيفا والثاني ثقيلًا .

ومع أن في هذه التسمية ما يشعر بان الخليل مدرك للطبيعة الايقاعية للنقرات ، الا انه حين يتجه الى تحليل النقرات الثابتة ليحدد من خلالها الوتد يجد نفسه مضطرا الى تمييز نوعين منه كذلك ، وهو يسمى احدهما مجموعا والآخر مفروقا ، ولا بد انه التفت في هذه التسمية الى موقع المتحركين من الساكن في الوتد ، فإذا كان تاليا لهما انفسح بذلك المجال لاجتماعهما وإن وقع بينهما افتراقاً<sup>(١)</sup> .

والخليل يقرر ان في السبب خاصية لا تفارقه الا نادرا وهي أنه عرضة للتغير في ثانيه سقوطا أو سكونا . ويبدو ان هذه الخاصية المفترضة ظلت هاجسا يلزم الخليل في محاولته الدؤوب لإيراد شواهد لم يدل احدا على

---

(١) انظر الارشاد الشافي ص ٣٢

نسبتها - ودعك من قبح وزنها - لينفي أى احتمال لوقوع الوند المجموع بعد ثلاثة اسباب متوالية . فإذا توالى سببان كان حتما عند الخليل ان يكون الوند ثالثهما ، فإن لم يكن الوند هنا مجموعا فلا بد ان يكون مفروقا . ولكي يؤكد الخليل هذا الزعم نجده يحرص على ايراد شاهد مجهول النسبة يكون فيه العنصر التالي للوند المزعم سببا بدلالة سقوط ثانية .

ولن نعرض للوند المفروق في بحر السريع فهذا بين الوهم ، وقد عرض له غير واحد من الباحثين ، ولكننا سنعرض للوند المفروق في بحري المنسرح والخفيف . فأما المنسرح فشاهده الذي فيه تأكيد لسبب يلي وتده المفروق هو قوله :

منازل عفاهن بذى الارا ك كل وابل مسبل هطل  
وهو شاهد واضح الصناعة بدليل خبن كل اجزائه ما عدا الضرب ، وهو ما لا يتصور وروده إلا موضوعا بقصد توضيح زحاف الخبن فيه . وقد نغض النظر عن الزحاف في قوله (عفاهن) وأما قوله (بذى الارا) ففى اوله سبب مزاحف عند الخليل ليتأكد به الزعم بوند مفروق قبله .

وقد حاولت ان اجد امثلة على هذا المنوال فلم اعثر على بيت يوافقه .  
وأما الخفيف فجاء فيه الخليل ايضا بهذا الشاهد :

يا عمير ما تظهر من هواك او تجن يستكشر حين يبدو  
وهو مثال موضوع للكف في اجزائه ولكن اغرب ما فيه أن يستدل منه على سببية العنصر التالي لوند الخليل المفروق .

وقد تعرض للاخفش لمثل هذا الزحاف ، ولم يكن منكرا للوند المفروق وانما لندرة الزحاف في السبب بعده . قال : «ولم نجد ذهاب نون مستفعلن

إلا في شعر لابن الرقيات وزعموا انه قد كان سبق اللحن، فمن جعله اماما  
جوز حذف نونها. ومن لم يجعله اماما لم يجوز حذف ذلك، قال:

يتقي الله في الامور وقد أفـ لح من كان هم الاتقاء  
لام الاتقاء مكسور وليس في هم واو بعد الهاء.

ويجوز ان لا يكون في هذا البيت زحاف على وجهين: اما وجه، فقطع  
الف الوصل وهو ضعيف.

والوجه الثاني ان تثبت الواو لان الحرف الذى بعدها قد تحرك وانما  
كانت تسقط لسكونه<sup>(١)</sup>.

فإن كان لا يوجد نظير لشاهد الخليل الا بيت مشكوك في امامة قائله  
وفي طريقة قراءته التى ترجع على سلامته من الزحاف تأكد لنا ان شاهد  
الخليل موضوع لغرض التمثيل على زحاف مصطنع.

ونعود الى السبب وهو عند الخليل جرفان، فإذا كان ثانيه ساكنا سمي  
خفيفا وإن كان ثانيه متحركا سمي ثقيلًا، أي ان الفرق بينهما هو في زيادة  
الحركة على ثانيه.

ومع أن السبب الخفيف والثقيل كلاهما يفقد ثانيه بالزحاف عند  
الخليل، كما ان ثانى الثقيل يسكن فلا يكون بينه وبين الخفيف من فرق  
يذكر في توالي حروفه؛ الا ان الخليل يصير على ان كلا منهما وحدة وزنية  
مستقلة بذاتها، وذلك ان معيار الفصل بينهما هو ظهور الحركة على ثاني  
السبب.

---

(١) كتاب العروض للأخفش ص ١٦٠

ولو قال الخليل إن نقرة السبب الخفيف تختلف في ايقاعها عن نقرة السبب الثقيل التي تبيح ظهور الحركة على ثانيه، مما لا يكون في الخفيف، لكان أكثر انسجاما في وصفه، ولجعل منها وحدة واحدة في الاصل مع جعل الثقل نوعا من الزحاف الملتزم اذا أراد أن يفرق بين بحرین كالهزج والوافر أو الرجز والكامل.

ومع ذلك فلم يلتزم الشعراء دائما بالثقل في السبب، وورد عنهم ما يدل على الخلط بين البحور التي ذكرناها. وقد حسم الخليل مسألة التمييز بين هذه البحور المختلطة بالنظر الى ظهور ما يدل على السبب الثقيل. فإن كانت القصيدة تبدو من الرجز، وقد اتمت من قراءتها على هذا الايقاع تسعة وتسعين بيتا وجاء البيت الذي يكمل المائة بسبب ثقيل فيه، فالقصيدة كلها عند الخليل من الكامل. فهل معنى ذلك ان ايقاع الرجز هو ذاته ايقاع الكامل في تسعة وتسعين بالمائة من ابياته - وهو ما لا نظنه - ام ان المسألة تعنى اختلافا في الايقاع تدركه الاذن المدربة ولكن الخليل تخلص من طرحها على هذا النحو بتقريره التحكمي

والامر نفسه ينطبق على الايقاع بين الهزج والوافر. غير ان الخليل ربما لم يلتفت الى هذه الظاهرة من الخلط في بحر السريع، وخاصة في عروضه التي وزنها:

مستفعلن مستفعلن فعلن

ومنها قول المرقش<sup>(١)</sup>:

هل بالديار ان تجيب صمم لو كان رسم ناطقا كلم

---

(١) المفضلية رقم ٥٤

وعدة ابياتها خمسة وثلاثون بيتا جاء فيها بالسبب الثقيل في ثلاثة ابيات هي حسب ترتيبها في المفضليات .

- ١٨ - ما ذنبنا في أن غزا ملك من آل جفنة حازم مرغم  
٢١ - بيض مصاليت وجوهمهم ليست مياه بحارهم بعمم  
٣٤ - والعدو بين المجلسين إذا ولى العشي وقد تنادى العم

ولم يقل الخليل ان هذه القصيدة يجب ان تعد من الكامل في عروضه الثانية بضربيهما، انسجاما مع حكمه في التفريق بين الرجز والكامل او الهزج والوافر، بل انه استشهد بأحد ابياتها على ضرب من السريع متناسيا حكمه السابق .

والخلاصة في مسألة الوحدات الوزنية، وهي عند الخليل اربع وحدات هي : السبب الخفيف والثقيل والوتد المجموع والمفروق، ان من الممكن اقامة النظام العروضي على وحدتين منهما هما : السبب الخفيف، مع الاشارة الى تثقيله على سبيل الزحاف الملتزم، والوتد المجموع الذي قد يظهر في النسق بعد سبب او سبين او ثلاثة، فلا يبقى ما يبرر الاحتفاظ بفكرة الوتد المفروق على الاطلاق .

وقد حاول الجوهري التخلص من فكرة الوتد المفروق بوصفه وحدة مستقلة، وذلك بأن جعله صورة من الوتد المجموع يتم فيها التفريق بين متحركيه على سبيل الزحاف، وهذا اختصر بحور الخليل الى اثني عشر بحرا بعده المنسرح من الرجز حيث تكون مفعولات فيه صورة من مستفععلن بعد تفريق وتدها فتصير مستفععلن مستفععلن وتنقل الى مفعولات، وكذلك الامر

في المقتضب الذي يعده الجوهري من الرجز بنفس الطريقة<sup>(١)</sup>.

والذي نراه ان الجوهري لم يحسم قضية الوند المفروق بشكل جوهري ، فهو متفق مع الخليل في ان عدة الوحدات الوزنية اربع من بينها الوند المفروق<sup>(٢)</sup> ولكن اختلافه مع الخليل هو في عدد الاجزاء التي تتألف من هذه الاسباب والاوتاد. فبينما يرى الخليل ان عدة الاجزاء عنده ثمانية نجد الجوهري ينكر منها الجزء مفعولات بحجة انه «منقول من مستفعلن مفروق الوند، لانه لو كان جزءا صحيحا لتركب من مفردة بحر كما تركب من سائر الاجزاء»<sup>(٣)</sup>.

والجوهري كذلك يتغاضى عن وجود الوند المفروق في مستفعلن من الخفيف وفاعلاتن من المضارع ولا يرى في هذين الجزئين فرقا عما في مستفعلن في الرجز وفاعلاتن في الرمل والا فكيف يعتبر المضارع مركبا من الهزج والرمل ويعد الخفيف مركبا من الرمل والرجز<sup>(٤)</sup>.

وكان يجب النظر الى ان عدد الاجزاء الحقيقي هو عشرة عند الخليل باعتبار ما تركب منه هذه الاجزاء من اوتاد مختلفة.

والخلاصة في عمل الجوهري انه كان يسعى الى نوع من التبسيط السطحي والمخل بعمل الخليل الذي وصف بالتعقيد منذ زمن بعيد، ومع ذلك فهو لم يحل مشكلة الوند المفروق حلا جذريا، وانما اقتصر همه على تجنب الاشارة الى الجزء مفعولات في الابنية التي وضعها الخليل.

---

(١) انظر كتابه عروض الورقة وكذلك كتاب العروض والقافية لمحمد العلمي ص ٢٣٩ وما بعدها.

(٢) انظر عروض الورقة ص ١٠ (٣) نفسه ص ١١

(٤) انظر عروض الورقة ص ١١.



وعلى نحو شبيه بذلك نجد حازم القرطاجني يعمل على تغيير تجزئة المنسرح بحيث لا تظهر فيه مفعولات لانها تنتهي بوتر مفروق يعتقد انه كالسبب الثقيل لا يقع في نهاية جزء<sup>(١)</sup> ولذلك فهو يرى ان تجزئة المنسرح عنده تكون أفضل على النحو الذي «تكون النقلة فيه من الاثقل الى الاخف ومن الجزء الى ما يناسبه فبدأوا بالتساعي وتلوه بسباعي يناسبه وتلوه بخماسي يناسب السباعي ، والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية . وهذا الوزن هو المنسرح وبناء شطره :

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن  
والخبن في فاعلن في العروض احسن<sup>(٢)</sup> .

وكلام حازم لا يقطع بنفي الوتر المفروق من بناء المنسرح فإذا علمنا ان هذا الوتر هو احد الارجل الستة التي تتركب منها عنده اجزاء جميع الاوزان<sup>(٣)</sup> وانه لا ينكر الا محيى الوتر المفروق اخر الجزء ترجع من ذلك ان قصده من تجزئته للمنسرح كان نقل الوتر الى منتصف الجزء بدلا من نهايته<sup>(٤)</sup> .

وإذا كان حازم ، مثله مثل الجوهري ، لم يستطع ان يتخلص من شبح الوتر المفروق . وبالتالي فلم يشر أحد منها لامكانية بناء الاوزان بدون الحاجة الى هذا الوتر ، فإن السعي الى حل جذري لهذه القضية يبدو انه لم يتوقف . وقد جاء هذا الحل في صورة اقتراح من المستشرق الالماني بلوخ Bloch هو ان تبني تجزئة المنسرح والخفيف على الاسباب الخفيفة والاوزان

---

(١) منها البلغاء ص ٢٣٦

(٢) منهاج البلغاء ص ٢٤٢

(٣) منهاج ص ٢٣٦

(٤) انظر العروض والقافية لمحمد العلمي ص ٢٦٢

المجموعة فقط . وبذلك يضيف تفعيلية جديدة تتألف من ثلاثة اسباب ووتد مجموع . ولست على يقين من ابعاد هذه المحاولة الجريئة وما اذا كان يقصد الغاء الوند المفروق كلية من نظام العروض العربي . ومع ذلك يبدو لي اقترح بلوخ جديرا بالارهمية وينبغي دراسته بشكل أكثر تعمقا إذا سنحت الظروف للاطلاع على اصل بحثه المنشور بالالمانية عام ١٩٥٩<sup>(١)</sup> .

وبيدولي ان مسألة اختصار عدد المكونات الوزنية في النظام العروضي القائم على الاسباب والاوتاد ليست جديدة ، فقد اشار الدمنهوري الى ان «بعضهم انكر السبب الثقيل لانه لا يوجد الا مع الخفيف ، والخفيف قد يوجد بدونه . فلما كان الثقيل ملزوما للخفيف لم يكن اهلا بنفسه»<sup>(٢)</sup> .

وفي محاولة حديثه للباحثة مالنج Maling نجدها تعيد صياغة ابحر الخليل باستخدام ثلاث وحدات وزنية فقط هي السبب مطلقا والوند المجموع والوند المفروق ولكنها ترى كذلك ان التحليل باستخدام وحدتين فقط هما السبب والوند يبقى هدفا مرغوبا فيه طالما يبدو النظام القائم على ثلاث وحدات نادرا<sup>(٣)</sup> .

والذي اراه ان اقامة النظام العروضي باستخدام الوندتين الوزنيتين الاساسيتين : السبب والوند المجموع يبدو ممكنا إذا اعدنا النظر في كثير من الزحافات المستقبحة التي ذكرها الخليل ووضعناها في اطارها الصحيح ، من حيث انها تمثل عيوباً في الوزن في مرحلة من تطور الشعر العربي ، وبحيث

---

(١) اطلمت على فحوى كلام بلوخ في بحث بعنوان

The Theory of Classical Arabic Metrics للباحثة Joan Mathilda Maling المنشور في مجلة

الابحاث عدد ٢٦ عام ١٩٧٣ - ١٩٧٧ .

(٢) الارشاد الشافي ص ٣١ (٣) انظر بحثها المذكور سابقا

لا نولي **مع الاهمية** الا لما اطرده عليه النظم وساغ في الذوق عند معظم الشعراء .

ومما يؤكد لي قبح تلك الزحافات أن ثمة قوانين كان الشعراء يتبعونها بالسليقة، فيتلافون بها مواضع الزلل في الايقاع فإن لم يراعوا هذه القوانين بان الاضطراب في نظمهم، وقد ذكر المعري ضروبا من هذا الاضطراب الذي كان الخليل يعدّه من الزحافات الجائزة لمجرد انه وجد له بعض الشواهد المتفرقة .

ولا يخرج هذا النظام المقترح على المبادئ الاصيلية في نظرية العروض العربي للخليل بن احمد، ذلك ان هذه النظرية تبدو اذق في وصفها وأقرب الى التعبير عن طبيعة الايقاع العروضي في الشعر العربي من كثير من النظريات الحديثة ويكفي انها - على الرغم من كل ما يؤخذ عليها - لم تقصر طوال القرون عن مواكبة التطور في اوزان الشعر العربي ولم تكف عن متابعة ظواهر هذا التطور بالتحليل كلما دعت الحاجة الى ذلك .



## القسم النظري



## النظام الصوتي

انواع الاصوات اللغوية :

يتألف النظام الصوتي للعربية من اربع وثلاثين وحدة صوتية موزعة على النحو التالي :

- ١ - الحركات القصيرة وهي : الفتحة والضممة والكسرة .
- ٢ - الحركات الطويلة وهي الف المد وواوه وياؤه كما في نحو نار ونور ونير .
- ٣ - انصاف الحركات وهي : الواو والياء لغير المد كما في نحو وجد ويجد وحوض وبيت .
- ٤ - الصوامت وتشمل باقي الاصوات كالهزمة والباء والتاء . . . الخ<sup>(١)</sup>

نسق توالي الاصوات :

- تتوالى الاصوات في العربية بحيث يراعى فيها ما يلي :
- ١ - عدم البدء بحركة او بصامتتين متواليتين .
  - ٢ - عدم توالي ثلاثة صوامت .
  - ٣ - عدم الوقف على حركة قصيرة .

أما عن البدء بحركة فلا يوجد في العربية كلمة تبتدىء بالحركة، بل تكون تالية للصامت دائماً. وأما البدء بصامتتين فكثير من الكلمات ما يبتدىء بصامتتين متواليتين من نحو ما يرد على صيغة استفعل ومصدرها كاستقام واستقامة او ما يرد معرفاً بلام التعريف كالشمس والقمر مثلاً. ولكي يتلافى

---

(١) انظر دراسة الصوت اللغوي ص ٢٦٧ وإذا عدت اللام صوتين : مرقفاً ومفخماً فعدة الاصوات خمسة وثلاثون .

العربي البدء في نطقه بصامتين ومتوالين يورد قبلهما صوت الهمزة المحركة وتسمى همزة الوصل .

وأما عن توالي ثلاثة صوامت فهذا ايضا كثير الورد ولكن يتم تلافيه بتحريك الاول منها كما في قولنا : الاستقامة . فاللام والسين والتاء ثلاثة صوامت متوالية ولذلك لا بد من تحريك اللام بالكسر . وبعضهم يورد همزة الوصل قبل السين ، وهو ضعيف .

وأما لتلافي الوقف على حركة قصيرة فالشائع في ذلك أمران :  
الاول : حذف الحركة الاخيرة كالوقف على الباء في قولنا : هذا كتاب .  
والثاني : اشباع الحركة الاخيرة كالوقف على الف المد في قولنا : قرأت كتابا .  
انصاف الحركات :

تعتبر انصاف الحركات نوعا مستقلا في النظام الصوتي للعربية لما في طبيعة النطق بها من اختلاف واضح عن النطق بالحركات الخالصة من جهة والصوامت من جهة اخرى .

ولما كانت الشروط التي يتحدد بها نسق توالي الاصوات في العربية لا تأخذ في اعتبارها الا التمييز بين الحركة والصامت فقط ، فإن الامر يتطلب ادراج انصاف الحركات التي تسمى ايضا انصاف الصوامت في واحد من هذين القسمين الرئيسيين .

وعلماء الاصوات متفقون على ان انصاف الحركات اقرب من حيث طبيعة النطق بها الى الحركات الخالصة ، ولكنهم حين ينظرون الى الخواص الوظيفية لهذه الاصوات يجدونها الصق بالصوامت ، ولذلك فإنهم يعتبرونها من الاصوات التي تسلك مسلك الصوامت .



وهذا المسلك هو ما يتيح البدء بنطقها خلافا للحركة، وهو ايضا ما يوجب تحريكها اذا توالى بعدها صامتان كما في قولنا مثلا: اقرأ الكتاب او اكتب. الواو في (أو) نصف حركة متبوعة بصامتين هما الكاف والتاء ولذلك لزم تحريكها تلافيا لتوالي ثلاثة صوامت وهى في هذا المثال ايضا نظير لهزمة القطع في (اقرأ) المتبوعة بصامتين هما لام التعريف والكاف.

ولكن هناك حالة نادرة يسلك فيها نصف الحركة مسلك الحركات الخالصة، فكما يتوالى بعد صوت المد احيانا صامت مضعف نحو دابة وضالة كذلك يمكن توالى هذا الصامت المضعف بعد نصف الحركة كما في نحو دويبة (تصغير دابة) وأصيم (تصغير أصم) ومع ذلك فالثقل واضح في نطق مثل هذه الكلمات. ولذلك ندر استخدامها.

## اشكال المقاطع اللغوية :

يتخذ النطق بالاصوات اللغوية شكل نبضات بعضها قصير في مدته والاخر طويل، ولا يقل ما يتألف منه المقطع عن صوتين ولا يزيد بحال عن اربعة اصوات.

وفي العربية ثلاثة اشكال من المقاطع هي :

- ١ - المقطع القصير ويتألف من صامت فحركة قصيرة نحو ب، بُ ، بَ
- ٢ - المقطع الطويل وهو نوعان : مغلق : ويتألف من صامت فحركة قصيرة فصامت نحو قد، أو، لم. ومفتوح : وهو يتألف من صامت فحركة طويلة نحو ما، ذو، لي.
- ٣ - المقطع المديد : ويتألف بزيادة صامت على المقطع الطويل بنوعيه نحو باب، بيت، نهر بالوقف على هذه الكلمات.

## النبر اللغوي :

وهو في معظم تعريفاته لا يخرج عن كونه «نوعاً من البروز لأحد الاصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط به»<sup>(١)</sup>.

وهو يستخدم في بعض اللغات كالانجليزية مثلاً للتفريق بين المعاني، ولذلك يهتم اللغويون بتحديدده في قواميس تلك اللغات، على خلاف العربية، فإن أصحابها مع اختلافهم في قواعد النبر تبعاً للهجاتهم - لا يختلفون في معاني الكلمات. ولعل ذلك كان من أهم الأسباب في عدم التفات اللغويين القدامى لظاهرة النبر.

أما في العصر الحديث فقد زاد الاهتمام بظاهرة النبر من زاويتين :

الاولى : فيما يتعلق بدراسة اللهجات المحلية والمقارنة بين بعضها وبعض  
والثانية : تتعلق بدراسة الاوزان الشعرية من جوانبها المتصلة بالكم او النبر والخلاف الذي نشب حول اهمية اي من هذين الجانبين وغلبته في العروض العربي .

وإذا كان النبر في العربية لا يؤثر غالباً في تحديد معنى الكلمات، فإنه في الشعر خصوصاً يفرق بين وزن ووزن كما في الشطر التالي :

يقرأ او يكتب او يستلقي .

فإن وقع النبر على المقطع الثاني من (يقرأ) و (يكتب) ترجحت قراءة الشطر على وزن الرجز.

وإن انسحب النبر الى المقطع الاول منها اصبح الوزن من الخبب.

---

(١) دراسة الصوت اللغوي ص ١٨٨

ومع ذلك فلا يمكن الاعتماد على النبر في تحديد الاوزان الشعرية لأن ثمة اسسا اكثر فاعلية يتم بها تحديد الاوزان في دقة اكبر. وإن كان يمكن القول ان هذا الاثر الملاحظ للنبر في التفريق بين بعض الاوزان هو اثر جانبي. وقد بالغ بعض الباحثين في درجة تأثيره الى حد انهم حاولوا بناء نظام عروضي شامل من خلال هذا النوع من الملاحظات المتفرقة.

ومن هذه الاثار الجانبية للنبر ما نجده في بعض الضروب حيث يلاحظ انتقال النبر من مكانه المؤلف على احد مقاطع الكلمة الى موضع آخر يستوجبه الوزن كما في قول المتنبي على البسيط.

أزورهم وسواد الليل يشفع لي      واثني وبياض الصبح يغري بي  
فلكي يستقيم الايقاع في إنشاد هذا البيت لا بد من نقل النبر في كلمة (يغري) من مقطعها الاول الى الثاني<sup>(١)</sup>. وبذلك يمكن القول ان النبر هو نتيجة للسياق الايقاعي المعين وليس سببا فيه. وهذا السياق الايقاعي هو ما يتحدد بعناصر ستتم دراستها في الفصل التالي الذي يتناول النظام الايقاعي للشعر العربي.

---

(١) انظر موسيقى الشعر ص ١٦٩

## النظام الايقاعي

يتألف النظام الايقاعي للشعر العربي من نوعين من النقرات يسمى الاول سببا والثاني وتدا .

وتتمثل هذه النقرات صوتيا في شكلين من المقاطع هما القصير والطويل بنوعيه . اما المقطع المديد فلا يقع الا على اخر نقرات النسق عند الوقف التام وضمن شروط معينة لوروده ، فان لم تتوفر هذه الشروط يبقى المقطع الطويل هو الغالب على اخر نقرات النسق . ومن البديهي ان المقطع القصير لا يقع اخر النسق لانه لا يوقف عليه .

### تقدير ازمان النقرات :

يمكن اتخاذ الوحدات الصوتية مقياسا لتقدير ازمان النقرات ، فالمقطع القصير يتألف من وحدتين وبذلك يكون الزمن القياسي له مساويا ٢ ، والمقطع الطويل المغلق يتألف من ثلاث وحدات و منه يساوي ٣ ، أما المقطع المفتوح فيتألف من وحدتين ولكن زمن الوحدة الثانية هو ضعف زمن الاولى وبذلك يكون زمن هذا المقطع مساويا ٣ كذلك .

وعلى هذا النحو ايضا يساوي زمن المقطع المديد ٤ .  
وتمثل هذه المقاطع رداء لفظيا للنقرات الايقاعية من سبب ووتد .

### السبب :

أما السبب فنقرة تتراوح في الطول بين حالتي القبض والبسط الذي قد يزداد في ظروف معينة ليلبلغ حدا لا يفي المقطع الطويل بالتعبير عنه مما يؤدي

الى انقسام نقرته الى نقرتين منفصلتين .

ويسمى السبب اذا كانت حركته تتراوح بين القبض والبسط خفيفا ، كما يسمى السبب اذا زادت درجة البسط فيه عن حد معين ثقيلًا . وفي هذه الحالة من زيادة الكم الايقاعي للسبب تنشأ حركة جديدة تتراوح بين الفصل والوصل .

ويعبر المقطع القصير عن السبب في حالة القبض ، وكذلك يعبر المقطع الطويل عن السبب في حالة البسط .

ولما كان زمن المقطع القصير يساوي وحدتين وزمن المقطع الطويل يساوي ثلاث وحدات ، يصبح متوسط زمن السبب الخفيف وحدتين ونصفًا .

وفي كثير من الحالات لا يسبب انتقال السبب بين القبض والبسط أي خلل في انتظام الايقاع ، لأن هذه الحركة تتذبذب حول متوسط زمن الخفيف بزيادة او نقص مقداره نصف وحدة .

ولكن في بعض الحالات يلتزم السبب اما القبض وإما البسط وبالتالي تتجمد حركته الايقاعية فلا يتخذ الا المقطع القصير وحده او الطويل وحده بحسب ما هو عليه من التزام للقبض او البسط .

كذلك يعبر المقطع الطويل عن السبب الثقيل في حالة وصله ، ويعبر المقطعان القصيران المتواليان عن هذا السبب في حال انقسام نقرته من شدة الطول الى نقرتين منفصلتين . ولما كان زمن المقطع الطويل يساوي ثلاث وحدات ، وزمن المقطعين القصيرين المتواليين يساوي اربع ، فإن متوسط زمن السبب الثقيل يكون مساويا ثلاث وحدات ونصفًا . وهو ما يزيد

بمقدار وحدة واحدة عن متوسط زمن السبب الخفيف .

وبذلك فإن الرنين الايقاعي للمقطع الطويل - إذا كان معبرا عن سبب خفيف - يختلف بشكل محسوس عن الرنين الايقاعي لهذا المقطع حين يعبر عن سبب ثقيل . والاذن المدربة تدرك هذا الاختلاف حين نقرأ البيت التالي :

القلب منها مستريح سالم      والقلب مني جاهد مجهود  
وقراءته تحتل مجيئه على الرجز اذا اسرعت في زمن النطق به ، وتحتل مجيئه على الكامل اذا ابطأت في نطق مقاطعة . فالفرق بين ايقاع الرجز والكامل ناشىء فقط عن الاختلاف بين بعض اسباب البحرين من حيث الخفة والثقل .

الوئد :

وأما الوئد فنقرتان ثابتتان ، ونسبة زمن النقرة الأولى الى الثانية هو ٢ : ٣ حيث تشغل النقرة الاولى بمقطع قصير والثانية بمقطع طويل . واذا نحن قارنا نقرة الوئد الاولى بنقرة السبب في قبضه نجدها أقصر منها زمنا وإن كان ذلك الفارق ضئيلا ولا يمكن قياسه بالوحدات الصوتية واشكالها المقطعية المحدودة . كذلك الامر اذا قارنا نقرة الوئد الثانية بالسبب مبسوطا فإننا نجدها اطول زمنا وان كانت لا تصل الى الحد الذى تنقسم فيه الى نقرتين كالسبب الثقيل .

ومع ذلك وجدنا في بعض ما نظم بالعامية امثلة على فصل نقرة الوئد الثانية . فمن ذلك اغنيه مشهورة لفيروز تقول فيها :

زوروني كل سنة مرة حرام      تنسوني بالمرة

وهي على وزن مجزوء الوافر وكان لحنها قديما الشيخ سيد درويش  
والشاهد فيها ان اللام الثانية والسين والنون من كلمتي (كل سنة) جاءت  
في ثلاثة مقاطع قصيرة على وتد مفاعيلن بدلا من مقطعين قصير فطويل .

والمثال الثاني ورد في ابيات للشاعر العامي بيرم التونسي غنتها أم كلثوم  
حيث تقول :

الأوله في الغرام والحب شبكوني  
والثانية بالامثال والصبر امروني  
والثالثة من غير ميعاد راحو وفاتوني

وهي على مشطور البسيط وأما الشاهد فيها فهو ورود نقرة الودت من  
(مستفعلن) الثانية منفصلة في الشطرين الاول والثاني .

وربما كان ذلك مقبولا في العامية لانه وضع للغناء الذي يتصرف  
بالمقاطع اللغوية تبعا للايقاع اللحني وليس هذا الايقاع بالضرورة مطابقا  
تماما للايقاع الشعري وشروطه .

ولو ظهر هذا التصرف في نقرة الودت الثانية من الشعر الفصيح لعدّ  
كسراً .

ولم نورد هذين المثالين من النظم العامي الا لنبين ان النسبة التي  
قدرناها بين نقرتي الودت تقريبية لأننا نقيس بمقاطع يعتمد زمنها اساسا على  
زمن هذه النقرات الحقيقي وليس العكس ، ولعله يجدر بنا القول ان تقدير  
زمن النقرات من سبب وودت يرجع الى الطبع وحده ، فمن العبث إذن أن  
نسعى الى تحديد رياضي قاطع في مسألة الايقاع الشعري .

## بتر الوند :

غالبا ما تتعرض نقرة الوند الاولى للبتر في نهايات بعض الاشطر او الارباعات عند الوقف التام .

ويسبب هذا البتر الذى ينتج عنه نقص في عدد نقرات السق خلافا في الايقاع ان لم يجر تعويضه على انذر التالي :

أولا : ضرورة التزام البسط في السبب قبل الوند المبنيور . فإذا كان هذا السبب ملتزماً البسط اصلا استحب في المقطع الذى يشغله ان يكون مفتوحا ، لان المقطع المفتوح اقدر من المغلق على التعبير عن زيادة الكم الصوتي .

ثانيا : التزام المقطع المفتوح على نقرة الوند المتبقية .

وظاهرة بتر الوند تبدو عامة في معظم الانساق التي تنتهي بوند او يلي الوند فيها سبب واحد . غير ان الملاحظ في بعض الانساق انها تتأبى على بتر وتدها الاخير مع انها في الظاهر لا تختلف عن تلك التي تقبل البتر في شيء .

وقد أطلت التأمل كثيرا في هذه الظاهرة ، ولكنى لم استطع الوصول الى قاعدة لها سوى اني كنت اشعر بثقل واضح للبتر حين يفرض على نسقي الرمل والمتدارك . وأما المتقارب فيلاحظ ان البتر فيه لا يتحقق الا حين يكون الوند آخر عنصر في النسق ومع ذلك يبدو ثقيلًا في الحس .

## الانساق الايقاعية .

تتنظم الاسباب والاولاد في انساق تختلف باختلاف عدد وترتيب هذه الاسباب والاولاد في كل نسق منها .



ويبلغ الحد الأقصى لهذه الانساق خمسة وأربعين نسقا في تسع مجموعات بحيث تتألف كل مجموعة من عدد من الانساق المتساوية في عدد عناصرها من الاسباب والاولاد ولكن باختلاف ترتيبها في كل نسق من غيره في المجموعة ذاتها.

وسنرمز للسبب مطلقا بالرمز (/) وللولد بالرمز (٠ —)  
وفيهما يلي قائمة بالمجموعات الوزنية الاساسية :

/	١
/ — ٠	٢
// — ٠	٣
/// — ٠	٤
// — ٠ / — ٠	٥
/// — ٠ / — ٠	٦
/ — ٠ // — ٠ / — ٠	٧
// — ٠ // — ٠ / — ٠	٨
/// — ٠ // — ٠ / — ٠	٩

وتمثل هذه المجموعات الوزنية التسع جميع الانساق الوزنية الممكنة في الشعر العربي ما هو مستعمل منها وما هو مهمل .

وتحتوي كل مجموعة على عدد من الانساق يساوي عدد عناصرها من الاسباب والاولاد . وفيما يلي قائمة بجميع الانساق الوزنية حسب ترتيبها في كل مجموعة :

/	١ — ١
/ — ٠	٢ —

—, /	۲—۲
//—, .	۳—۱
—, //	۳—۲
/—, /	۳—۳
///—, .	۴—۱
—, ///	۴—۲
/—, //	۴—۳
//—, /	۴—۴
//—, /—, .	۵—۱
—, //—, /	۵—۲
/—, //—, .	۵—۳
—, /—, //	۵—۴
/—, /—, /	۵—۵
///—, /—, .	۶—۱
—, ///—, /	۶—۲
/—, ///—, .	۶—۳
—, /—, ///	۶—۴
/—, /—, //	۶—۵
//—, /—, /	۶—۶
/—, //—, /—, .	۷—۱
—, /—, //—, /	۷—۲
/—, /—, //—, .	۷—۳
—, /—, /—, //	۷—۴

/ — . / — . / — . /	٧ — ٥
// — . / — . / — .	٧ — ٦
— . // — . / — . /	٧ — ٧
// — . // — . / — .	٨ — ١
— . // — . // — . /	٨ — ٢
/ — . // — . // — .	٨ — ٣
— . / — . // — . //	٨ — ٤
/ — . / — . // — . /	٨ — ٥
// — . / — . // — .	٨ — ٦
— . // — . / — . //	٨ — ٧
/ — . // — . / — . /	٨ — ٨
/// — . // — . / — .	٩ — ١
— . /// — . // — . /	٩ — ٢
/ — . /// — . // — .	٩ — ٣
— . / — . /// — . //	٩ — ٤
/ — . / — . /// — . /	٩ — ٥
// — . / — . /// — .	٩ — ٦
— . // — . / — . ///	٩ — ٧
/ — . // — . / — . //	٩ — ٨
// — . // — . / — . /	٩ — ٩

وتعتبر هذه الانساق بشكل مباشر تقريبا عن مختلف الاشكال الوزنية في الشعر العربي قديمه وحديثه مما أشار اليه الخليل أو استدركه عليه العروضيون. ولم تتطرق هذه الدراسة لأوزان الموشحات التي لا شك ان

عددا كبيرا منها يوافق هذه الاوزان سواء ما كان منها مستعملاً في الشعر أو مهملاً .

ولم نشر الى السبب الثقيل في هذه الانساق وإن كان يمكن تحديد موضعه في حالتين :

الاولى : حيث لا يشترك الوند في تأليف النسق وبالتالي يكون السبب المقصود هو الثقيل فقط .

والثانية : عندما يتبادل السبب الثقيل مع الخفيف موضع أول السبين في التشكيل الثنائي فقط وعندها لا يجب ان يكون في النسق الايقاعي كله سبب حر الحركة قبضاً وبسطاً .

### أساليب النظم الشعري :

يجري النظم على أساس من تكرار النسق الايقاعي المعين عددا من المرات في كل بيت من ابیات القصيدة . ويتناسب هذا العدد تناسباً عكسياً مع عدد العناصر التي يتألف منها النسق الايقاعي ، فكلما صغر النسق زاد احتمال تكرره عددا اكبر من المرات ، والعكس بالعكس .

ومع ذلك فقد كان الشاعر دوماً حُرّاً في الوقف عند الحد الذي يشاؤه في عملية التكرار أو عدمه .

---

(١) راجع ذلك في دراستنا لهذا البحر في الجزء التطبيقي

ففي نسق الرجز، مثلاً، يبلغ طول البيت احياناً ستة انساق، نحو قول  
عنتره:

ما دست في ارض العداة غدوة      الا سقى سيل الدما بقاعها  
وأحياناً اربعة انساق نحو قول الشريف الرضى:  
يا    منجزا    وعيده    وماطلا    ما    وعدا  
او ثلاثة انساق كما في قول ذي الرمة:

قلت لنفسى حين فاضت ادمعي  
يا نفس لا مئى فموتى او دعي  
ما في التلاقي أبداً من مطمع  
.....

أو نسقين كما في قول دريد بن الصمة:  
يا ليتني فيها جذع  
أخب فيها وأضع  
أقود وطفاء الزمع  
.....

أو حتى نسقاً واحداً بلا تكرار له في البيت كقول سلم الخاسر:  
موسى المطر  
غيث بكر  
ثم انهمر

والامثلة السابقة، ما عدا الاخير منها، هي الذائعة في النظم منذ القديم وهي النماذج التي أقرها الخليل في نظامه العروضي، وتتصف بثبات العدد المعين من الانساق في كل بيت من ابيات القصيدة. غير ان الشعر الحديث بدأ منذ اواسط هذا القرن في عدم الالتزام بعدد من الانساق في كل بيت. وما نظمته في مطلع عام ١٩٦٧ قولي من قصيدة على الرجز:

بكيت للسنابل الخضراء في حقول قريتي  
لمنجلي وفاسي القديم  
ورثته،

وللحمام رف في سماء بلدي  
بكيت إذ فقدت في لبيب غربتي  
بساطة الحياة

ومن ذلك يمكن تحديد اساليب النظم التي خبرها الشعر العربي خلال مسيرته الطويلة في نوعين رئيسيين هما: النظم المقيد والنظم الحر. اما النظم المقيد فهو قسمان:

قسم يتصل فيه النظم في البيت بلا انقطاع حتى الوقف التام عند الضرب، وقسم ينقطع فيه النظم في منتصف البيت، عند العروض، لتوقف قصير، يستمر بعده النظم حتى الوقف التام.

والعروض والضرب هما اخر تشكيل سببي وتند في كل شطر من شطري البيت، ولذلك فالبيت المتصل لا عروض له.

وأما النظم الحر فأبياته متصلة النسق مهما بلغ عددها ومهما طال البيت الذي تعرف نهايته عند الوقف التام.

وقد بالغ بعض الشعراء في تأخير الوقف التام الى آخر القصيدة فيما يعرف بالتدوير، ولكن الغالب هو في تفاوت اطوال الابيات تفاوتاً محدوداً حسب مقتضيات المعنى، او تحقيقاً لنوع من جماليات الشكل الموسيقي في النظم.

والأنساق التي تصلح للنظم الحر لأنها قابلة للتكرار بأكثر من غيرها - هي الأنساق التي تضمها المجموعات الوزنية الثلاث الاولى وتشتمل على ثمانية بحور هي: الحجب والمتقارب والمتدارك والمزج والوافر والرجز والكمال والرمل مع الندرة في استخدام المزج او اختلاطه بالوافر، وقد حاول بعض الشعراء المحدثين النظم على أنساق من المجموعتين الرابعة والخامسة وبالسذات من مخلع البسيط والبسيط والسطويل، ولكن لم يكتب لهذه المحاولات الاستمرار<sup>(١)</sup> كما حاول محمود درويش استخدام نسق البسيط في النظم الحر بطريقة مغايرة وذلك بأن كرر الجزء الثاني وهو السبب والوند الاخيران فقط في قصيدته «المدينة المحتلة» من ديوان احبك او لا احبك حيث يقول:

الطفلة احترقت امها  
أمامها،

احترقت كالمساء

وعلموها: يصير اسمها

في السنة القادمة

سيدة الشهداء

وسوف تأتي اليها إذا وافق الانبياء

---

(١) نظمت نازك الملائكة على وزن مستفعلن قصيدتين من الشعر الحر وكانت محاولتها الاولى فاشلة باعترافها في ضبط الوزن؟! ونظم بدر شاكر السياب على النمط الحر من نسقي الطويل والبسيط قصيدتين. راجع ذلك في المجموعة الكاملة لدواوينها.

وهذا الوزن اقرب الى النسق رقم (٤ - ٧) وهو بحر لم يذكره الخليل  
وكان اول من اشار اليه الجوهري فحازم القرطاجني فناذك الملائكة دون ان  
يعلم اللاحق بما ذكر السابق<sup>(١)</sup>

### قواعد النظم الشعري :

لا يكتمل البناء الوزني للقصيدة فقط حين يتحدد النسق الايقاعي  
ويتقرر عدد مرات تكراره في البيت اذا كان من النظم المقيد أو يترك القرار  
للشاعر اذا كان النظم حرا . ولكن يكتمل البناء الوزني بشكل نهائي عند  
تحديد الحركة الايقاعية للاسباب والاوزاد في انساقها المتوالية في كل بيت  
منها .

وتتحدد الحركة الايقاعية للاسباب بالنظر الى تشكيلاتها المختلفة في  
البيت وموقعها منه سواء كان ذلك في الحشو او العروض أو الضرب . والحشو  
ما خلا العروض والضرب من اسباب وأوتاد .

والتشكيلات السببية ثلاثة :

تشكيل احادي : وهو سبب لا يليه سبب مثله .  
وتشكيل ثنائي : وهو سببان متجاوران لا يليهما سبب آخر .  
وتشكيل ثلاثي : وهو ثلاثة اسباب متجاورة . وهذا هو الحد الاقصى لتوالي  
الاسباب .

ويتخذ السبب في حركته احدى الحالات التالية :

١ - حالة حرية الحركة بين القبض والبسط وسنرمز له فيها بالرمز (/) وهو  
رمز السبب مطلقا .







ج - في الضرب :

لا تختلف حركة هذا التشكيل في الضرب عنها في العروض الا ان السبب الثاني يلتزم البسط ايضا اذا كان اخر عنصر في البيت (لانه لا يوقف على متحرك) مثال ذلك من الهزج :

٠ - // ٠ - // ٠ - //

وأما ضرب الطويل فإن التشكيل السببي فيه - إذ يأخذ صورة الوند - يصبح عرضة للبتر مثله ، وذلك بأن يفقد سببه الاول وعندئذ لا بد من التزام المقطع المفتوح على السبب المتبقي والوند قبله . كما لا بد للسبب الذى يسبق الوند ان يلتزم القبض - وإن كان واقعا في الحشو - وذلك نتيجة لالتزام المقطع المفتوح على وتد الضرب .

ويمكن للسبب الملتزم القبض في عروض الطويل ان ينتقل الى البسط في ضربه . وفيما يلي بيان الحركة الايقاعية لبحر الطويل في ضروبه المختلفة .

٠ - / ٠ - // ٠ - // ٠ - /  
٠ - // ٠ - / ٠ - //

٣ - التشكيل الثلاثي :

أ - في الحشو

يلتزم السببان الاول والثالث البسط . أما السبب الثاني فيكون حر الحركة قبضا وبسطا مع الميل الى القبض أكثر من البسط بنسبة كبيرة تبلغ في قصار البحور كالمضارع والمقتضب أقصاها اى مائة في المائة .

ب - في العروض والضرب :

تلتزم الاسباب الثلاثة بالبسط في اولها وثالثها ، والقبض في ثانيها .

مثال ذلك مجزوء الخفيف (٢ - ٦)

— ٠ / — ٠ /

حذف السبب الاخير وزيادته :

يمكن في بعض الانساق التي تنتهي بسبب أحادي حذف هذا السبب في العروض او الضرب او كليهما.

فما يلاحظ حذف سببه الاخير في العروض او الضرب بكثرة، بحر المتقارب، ومما لوحظ الحذف في ضربه فقط، بحر المضارع، وكذلك يتعرض بحرا الرمل والخفيف للحذف. وهو ما سنشير الى امثلته في الجزء التطبيقي من هذا الكتاب.

كما يمكن لبعض الانساق التي تنتهي بالوتد زيادة السبب الخفيف في الضرب وقد لوحظ ذلك في الكامل والمتدارك والرجز.

ومع ذلك فهناك من الانساق التي تنتهي بسبب احادي ما لا تتعرض للحذف كالوافر مثلا، وهناك من الانساق التي تنتهي بوتد ما لا يزداد عليه السبب كالبيسط.

ويبدو لي ان الوصول الى قاعدة عامة تحكم حذف السبب او زيادته يحتاج الى مزيد من الاستقصاء لمعرفة الشروط الخاصة بالحذف والزيادة، لا سيما وان هذه الظاهرة قد تكون محل اعتراض من البعض لمجرد ان بعض امثلتها لم تلاحظ في الشعر القديم.

## العلاقة بين الوحدات الصوتية والوحدات الابقائية :

تنشأ بين الوحدات الابقائية ومقابلاتها الصوتية علاقة محددة تتمثل في الانتقاء الدقيق للأسباب والأتاد في حركتها الابقائية لأشكال من المقاطع اللغوية التي تلاثم هذه الحركة في مختلف مناطق البيت من حشو وعروض وضرب .

ومن ابرز مظاهر هذه العلاقة وأشدها وضوحا امتناع الأسباب او الأتاد عن استخدام المقطع المديد في الحشو والعروض ، والاقتصار على استخدام في بعض الأضرب دون بعض . ومن الممكن تفسير عدم استخدامه المقطع المديد في الحشو بثقل ظهور هذا المقطع في وصل الكلام وهو ما يلاحظ تجنبه في النثر أيضا ، الا للضرورة في المعنى او للتصريف فيما يشتق من الفعل المضعف . ومع ان الشاعر قادر على التصرف في الكلام بحيث لا يضطر الى ايراد المقطع المديد في الوصل ، الا اننا لا نعدم العثور على امثلة تبدو من الندرة بحيث لا تصلح ان تكون قاعدة لابقاء استخدام المقطع المديد في الحشو . فمن ذلك قول حافظ ابراهيم :

فغن ربوع النيل واعطف بنظرة      على ساكني النهرين واصدح وأبدع

ولو قال : على ساكن النهرين لاختلف المعنى بين المفرد والجمع . وما لاحظته في قصيدة لي على الخبب (عام ١٩٦٦) قولي :

تنخثر بالحزن حوافّ الليل الخالك

يستلقي فوق القمر يد

والشيخ يقص حكاية

ولكن يبدو لي ان الانشاد الجيد يتكفل احيانا بالتخفيف من ثقل هذا المقطع بحيث قد يمر دون ان يلتفت اليه .

كذلك يمتنع استخدام المقطع المديد في العروض ، لأنها وإن كانت مظنة للوقف ، إلا ان الوقف عليها غير تام كما هو الحال في الضرب . واشهر الامثلة على ورود المقطع المديد في العروض ، وأكثرها معرضا للخلاف ، شاهد الخليل على القصر في عروض المتقارب :  
فرض القصاص وكان التقاصُ

حتما وفرضا على المسلمينا

وبعضهم يرى ان «الرواية الجيدة : وكان القصاص ، حتى لا يجتمع ساكنان»<sup>(١)</sup> .

وأما في الضرب ، حيث يكون الوقف تاما ، وبذلك تنهياً الظروف لوقوع المقطع المديد ، فإن الملاحظ على امكانية استخدامه انها ترتبط بشروط معينة يمكن بيانها في القاعدة التالية :

«عند الوقف التام ، يجوز استخدام المقطع المديد على الوند الصحيح غير المسبوق بسبب ملتزم القبض ، كما يجوز استخدامه على السبب ما لم يكن مسبوقا بالوند» .

ومن الممكن استنادا الى هذه القاعدة تفسير ورود المقطع المديد على اضرب لم يذكرها الخليل مع ذلك نجدها مقبولة في الحس ، أو ورود المقطع المديد على شذوذ في بعض الاضرب ، وإن كان الخليل أقرها في نظامه .  
فكما لم يسمع في الشعر القديم ورود المقطع المديد على ضرب الوافر

---

(١) الكافي في العروض والقوافي ص ١٨

الذى ينتهي بسبين ويمكن تسميته بمصطلح الخليل «الاسباغ أو التسيغ»  
ومع ذلك ظهر في الشعر الحر. تقول فدوى طوقان :

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين

قفا نبك

على اطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعى من نباها الدار

....

ففي قولها (العينين) و (الدار) مقطع مديد وقد شذ شاهد الخليل على  
التسيغ في الرمل وهو قوله : يا خليلي اربعا، واستخبرا رسما بعسفان .

ويرجع الشذوذ فيه الى ورود المقطع المديد على السبب المسبوق بالوتد  
وقد رأى المعري ان «هذا الوزن لم تستعمله العرب وان هذا البيت من وضع  
الخليل»<sup>(١)</sup>.

كما شذ ما نسب استدراكه الى الاخفش من اثباته للقصر في ضرب  
الهزج، شاهده<sup>(٢)</sup>.

ولو ارسلت من حبك مبهوتا الى الصين.  
لوافيتك عند الصبح او حين تصلين

---

(١) الفصول والغايات ص ١٣٨

(٢) المعيار للشنتري ص ٦١

وذلك للسبب نفسه .

ويلاحظ الثقل في ضرب الرجز المتبوتر الوند شاهده (٣) .

كأنني فوق أقب سهوق

جأب إذا عشر صات الارنان

والخليل يعد الشطر الثاني من السريع بوتد مفروق في آخره .

والسبب في ثقله راجع الى وقوع المقطع المديد على الوند المتبوتر وان كنا

نلاحظ تمرد الرجز على معظم القواعد بشكل لا نظير له في غيره من البحور .

وغير المقطع المديد هناك المقطع الطويل بنوعيه : المغلق والمفتوح . ومع

ان هذين النوعين متساويين في الطول بحيث يمكن التبادل بينهما بحرية على

الاسباب والاولاد الا انه يلاحظ في بعض الاضرب امتناعها عن استخدام

المقطع المغلق واثيراها للمقطع المفتوح .

والسبب في ذلك يرجع الى امكانية المد في المقطع المفتوح ليفي

بمتطلبات زيادة الكم الايقاعي في السبب او الوند ، بما لا يستطيعه المقطع

المغلق . وكنا أشرنا الى وجوب استخدام المقطع المفتوح او استسحان وروده

في بعض الضروب عند حديثنا عن ظاهرة بتر الوند .

اما في غير حالة البتر فيلاحظ في بعض الضروب امتناعها على الانتهاء

بمقطع مغلق ، وهي تلك التي يشترط في قوافيها الاطلاق . والقاعدة العامة

لذلك هي انه «يمنع ايراد المقطع المغلق على الوند المسبوق بسبب ملتزم

القبض» والشواهد على ذلك كثيرة ويمكن التماسها في ضروب البسيط

والمديد والمنسرح والمقتضب وغيرها مما يكون الوند فيها مسبوqa بسبب ملتزم

القبض .

(٣) نفسه ص ٦٤



وربما لوحظ وقوع المقطع المغلق في امثلة يبدو انها تمثل شذوذا لهذه القاعدة، ولكن بشيء من التأمل في الاصوات التي تؤلف نهاية هذا المقطع يتبين ان الفتح فيها أقرب من الاغلاق، ولو من باب الشيوخ الذي تصطبغ به بعض الصوامت؛ كالهاء والكاف حين يدل الاول على التأنيث او يكونان من الضمائر.

فمن ذلك قول المتنبي مما لا شذوذ فيه وهو من المنسرح:

لا تحسبوا ربكم ولا طلله أول حيّ فراقكم قتله  
قد تلفت قبله النفوس بكم وأكثر في هواكم العذلة  
والفتح واضح في صوت الهاء حيث يخرج النفس بقدر من الحرية عند النطق بها في الوقف. ولكن الكاف لا يمكن ان توصف الا بالاغلاق وذلك ان النفس ينحبس عند النطق بها، ومع ذلك يمكن تلمس قربها من اصوات المد او الهاء في انها مثلهن شائعة بوصفها ضمير مخاطب متصل. ومن هذه الزاوية يمكن الدفاع عن بيتين لابن الرومي يرى فيها المعري وابراهيم انيس ثقلاً ناجماً عن التقيد فيما يجب فيه الاطلاق<sup>(١)</sup> قال ابن الرومي (من الوافر):

ابا عثمان أنت قريع قومك وجودك للعشيرة دون لومك  
تمتع من أخيك فما أراه يراك ولا تراه بعد يومك  
القافية:

وهي ظاهرة صوتية تتردد في نهايات الابيات عند الوقف التام، ويؤدي الالتزام بها الى تحديد حركة الاسباب واللاتاد في الضرب بحيث تجمد عند صورة معينة لا تفارقها الا بالقدر الذي تسمح به القافية.

---

(١) انظر موسيقى الشعر ص ٢٩١

ولو لم يكن للقافية مثل هذا الدور في تثبيت صورة الضرب لقلّ عدد الضروب التي أثبتتها الخليل . ولورجعت الى القصائد التي ينوع اصحابها في القافية لوجدت ضرورها تختلف مع انها لا تخرج عن وحدة الوزن سواء كان ذلك على النمط المقيد او الحر من النظم .

والقافية تحديدا هي صوت الروي وما قد يليه من اصوات مع نوع الصوت الذي يسبقه ، ولنسمه - توسعا في المصطلح - الردف . وهذا الردف اذا كان حركة قصيرة وكان ثاني صوت يسبقه الف مد ، التزم هذان الصوتان بعينها - وليس بنوعهما فقط - ، وتسمى هذه الالف الف التأسيس .

واذن فكل الاصوات التي ذكرناها في القافية تلتزم بعينها الا صوت الردف حين لا تكون القافية مؤسسة ، وكل ما يخالف هذا التحديد يدخل في باب عيوب القافية التي أفاض العروضيون في ذكرها .

فمن ذلك الاقواء والاصراف وهما اختلاف حركة الروي ومثاله الذي اشتهر في قول النابغة :

من آل مية رائح او مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود  
وقوله بعد ذلك :

وبذاك خبرنا الغراب الاسود

فجاء بالاقواء وهو اختلاف المجرى بين الضم والكسر .

وهذا العيب يدخل في عدم الالتزام بما يلي الروي من اصوات . ومن العيوب في اختلاف الروي ذاته ما يسمى بالاكفاء والاجازة كقول الراجز :

ما تنقم الحرب العوان مني

بازل عامين حديث سني

لمثل هذا ولدتني امي

ويسمى العيب هنا اكفاء إذا تقاربت مخارج حروف القافية . اما  
الاجازة فتطلق على ما تباعدت مخارجه من صوت الروي كقول بعضهم :

خليلي سيرا واتركا الرحل اننى      بمهلكة والعاقبات تدور  
فبيناه يشري رحله قال قائل      لمن جمل رخو الملاط نجيب  
ومن العيوب في اختلاف الرفع ما يسمى بسناد الرفع كقول شوقي :

سلام      كلما      صليت      عرياناً      وفي      البلد  
وفي      زاوية      السجن      وفي      سلسلة      القيد

فالرفع هنا صامت في بيت ونصف حركة في الآخر وعلى ذلك يعتبر  
من العيوب ما يسمى بالتحريد وهو عند العروضيين اختلاف الضروب في  
القصيدة الواحدة كقول بعضهم من الطويل :

إذا انت فضلت امراً ذا نباهة  
على ناقص كان المديح من النقص  
ألم تر ان السيف ينقص قدره  
إذا قيل هذا السيف خير من العصي

فالرفع بمفهوما هنا صامت في البيت الاول وحركة قصيرة في الثاني .  
وربما اختلف الضربان من الطويل في قصيدة فلا يكون تحريد فيه لان  
الرفع لم يختلف . فمن ذلك قول علي محمود طه في قصيدته «العشاق  
الثلاثة» :

وامعن في تفكيره القمر الزاهي  
ومر بأرض ذات عشب وأمواء

يناجيه منها عاشق ذو ضراعة  
مناجاة صوفي لطيف إله

وإن كان الكم الصوتي لألف المد في البيت الثاني اعظم مما لها في البيت الاول. ومع ذلك فلا تنفق مع نازك الملائكة في قولها عن هذين البيتين: «ان السمع المدرب لا يطيق ان يجتمعا، وإنما ينفر من ذلك نفورا شديدا»<sup>(١)</sup>

وهي لا شك تلتفت في ذلك الى التحريد عند قولها إنه «لم يُسمع قط ان العرب جمعوا بين تشكيلتين في القصيدة الواحدة»<sup>(٢)</sup> وليس الى السمع المدرب لان سمع مبدع القصيدة نفسه مدرب ايضا، ومع ذلك لم يلفته الى هذا الفرق الضئيل او الدقيق في صوت المد الذي يحتاج الى جهاز لقياسه.

ويذكر بعض العروضيين ايضا سناد التوجيه وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد. اي ان الاختلاف ليس في نوع الصوت بل في عينه ومن ذلك قول امرئ القيس:

فلما دنوت تسديتها فثوبا نسيث وثوباً أجراً  
ولم يرنا كالى كاشح ولم يفش منا لدى البيت سر  
وقد رابني قولها ياهنا ه وبحك الحقت شراً بشر

ولا نرى ذلك عيباً كما لم يره الاخفش عيباً وان كان الخليل «لا يرى مانعاً من اختلاف هذه الحركة بين الضمة والكسرة»<sup>(٣)</sup>.

---

(١)، (٢) الصومعة والشرفة الحمراء ص ٢١٣.

(٣) شرح تحفة الخليل ص ٣٩١ ومعظم الشواهد المذكورة في هذا المبحث مستقاة من الفصل الذي عقده في عيوب القافية.

ومع ان الف المد وواوها وياءها هن من نوع واحد الا انه لا يتقارض  
منها في الردف الا الواو والياء، وربما كان السبب في ذلك يرجع الى تقارب  
الذبذبات المميزة لكل من واو المد ويائها. وتباعد ذبذبات الف المد عن كل  
منها بما يقرب من الضعف<sup>(١)</sup>.

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي هامش ص ١١٣



## القسم التطبيقي





# الأوزان الشعرية

## (١) الخبب

يتألف نسقه الايقاعي من السبب الثقيل منفصلا او متصلا ، فمما جاء منه في النظم المقيد متصلا فقط ، ما ينسب الى الخليل بن احمد في قوله :

هذا عمرو يستعفى من      زيد عند الفضل القاضي  
فانها عمراً إنسى أخشى      صول الليث العادي الماضي

ومما توالى فيه سبب منفصل فاخر متصل قول الخليل ايضا :  
سئلوا فأبوا فلقد بخلوا      فلبس لعمر ك ما فعلوا  
ابكيت على طلل طربا      فشجاك وأحزنك الطلل<sup>(١)</sup>

ولما كان الخليل لم يذكر هذا النسق في نظامه العروضي ، وكان كل ما روى على هذا النسق لا يسبق ظهوره عصر الخليل الا ما ينسب لعلي بن ابي طالب رضى الله عنه من قوله على مثال دق الناقوس :

حقاً حقاً حقاً حقاً      صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً  
يابن الدنيا جمعاً جمعاً      ان الدنيا قد غرتنا  
يابن الدنيا مهلاً مهلاً      لسنا ندري ما فرطنا  
ما من يوم يمضي عنا      إلا أوهى منا ركننا<sup>(٢)</sup>

---

(١) شرح تحفة الخليل ص ١٨ وقد نقل عن القفطي في انباه الرواة .

(٢) الكافي في العروض والقوافي ص ١٤٠ .

فإن مسألة التحديد القاطع لمولد الخبيب تبقى إذن موضع خلاف .

وقد نسب وضع هذا البحر مرتبطا مع بحر آخر هو المتدارك الى الاخفش ولكن ظهور كتابيه في العروض والقوافي يقطعان بزيف هذه النسبة .

والاحتمال الاقرب الى الواقع ان هذا الوزن ظهر في عصر متأخر بقليل عن الخليل والافش على يد بعض المغمورين ولكن ارادوا له الذبوع او شرف الاستعمال بنسبته الى اهل الفضل والنباهة ممن ذكرنا . ولا شك ان هذا الوزن هو من اثر الغناء الذي تطور في العصر العباسي ، وفي ايقاعه طرب واضح يشي بهذا الاثر .

ومنذ ذلك الحين وحتى اوائل القرن العشرين ظل الشعراء يلتزمون وصل كل ثاني سببين في البيت على النحو التالي :

— ٠٠ — ٠٠ — ٠٠ — ٠٠ —

مع حرية الاخر في الفصل والوصل . مثال ذلك قصيدة ابي الحسن القيرواني التي اشتهرت بكثرة معارضاتها وأولها :

يا ليل الصب متى غده      أقيام الساعة موعده  
رقد السمار وأرقه      أسف للبين يردده

ومن عارضها شوقي بقوله :

مضناك جفاه مرقده      وبكاه ورحم عوده  
حيران القلب معذبه      مقروح الجفن مسهده  
ولم يسجل اي ظهور لامكانية فصل ثاني السبين المتاليين الا في اواسط هذا القرن حين اثار نازك الملائكة قضية هذا الفصل وجادلت فيها ظنه

البعض خللا عروضيا وقعت فيه<sup>(١)</sup>

والواقع ان هذا الخلل المقبول وجد عند شوقي ولم ينتبه اليه معاصروه  
في حينه يقول:

نتخذ الشمس لها تاجا وضحاها عرشا وهاجا  
ففي قوله (نتخذ) يقع الفصل على السبب الثاني بدلاً من الاول كما  
وجدت عند ايليا أبي ماضي في قصيدته «الاشباح الثلاثة» تصرفه في فصل  
ثاني السبين في أكثر من موضع من البيت يقول:

راودني النوم وما برحا حتى طأطأت له راسي  
.....

فوقفت بعيداً أتطلع فلمحت ثلاثة اشباح

أو نجبل ماء وترابا ونشيد بيوتا وقبابا  
وغير ذلك مما لم ينتبه اليه طه حسين في نقده المر والهازيء لموسيقى هذه  
القصيدة<sup>(٢)</sup>

غير انه لم يتوال في هذا الوزن سببان منفصلان الا قريبا وذلك بعد ان  
اطرده النظم في الشعر الحر على هذا الوزن اطرادا كبيرا. فمن بدايات ذلك  
ما جاء في قصيدة للشاعر مجاهد عبد المنعم مجاهد حيث يقول:  
كان اكتمل لها التكوين

---

(١) انظر كتابها قضايا الشعر المعاصر

(٢) انظر النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١١٥

ثم نحىء لتستلقي بجوار رجال القرن العشرين<sup>(١)</sup>

وقد ظل العروضيون ينظرون الى هذا الوزن على اساس من التفعيلة سواء كانت فعلن او فاعل او غير ذلك مما يروونه مؤلفاً من أسباب ثقيلة وخفيفة<sup>(٢)</sup> بعد ان كانوا يربطونه بالمتدارك في تفعيلته المؤلفة من سبب فوتد . وقد رأينا انه لا موقع للسبب الخفيف في هذا الوزن ، وإنما يتألف بكامله من السبب الثقيل وحده ، وبحيث يمكن للشاعر ان يورد اي عدد من الاسباب المنفصلة بحرية شبه مطلقة ، كما في قول معين بيسو:

منذ خرجنا من تلك الزنزانة

سقطت من يدنا الرمانة

منذ خرجنا من تلك الحجرة فوق السطح

سقط كحجر فوق الارض الجرح

فقد الذاكرة وفقد حقيقته الجرح

وتقطع البيت الاخير كما لي :

— — . . — . . . . . — — . .

وفيه تتوالى اربعة اسباب منفصلة ، وهو ما لم اجد احدا من الشعراء بلغ في ذلك مبلغ بيسو .

وينحضع توالى الاسباب المنفصلة بكثرة لقيد لغوي منع العرب قديما من استخدامه ، فيما يسمى بكثرة توالي المتحركات وذلك لثقله في النطق . ولكن يبدو ان عملية مراعاة النبر تخفف من وطأة هذا الثقل اذا وافق نبر الكلمات

---

(١) النقد الادبي ص ١١٧ /

(٢) من هؤلاء د . محمود السمان انظر السابق ص ١٢٠

نبر النسق الايقاعي وخاصة في مقاطعة القصيرة حين يزداد تواليها بأكثر من اربعة مقاطع . ففي هذه الحالة لا بد ان يقع النبر على الاول منها ثم الخامس فالتاسع . . . وهكذا .

فإذا وافق نبر الكلمات الطبيعي هذا النسق لم نشعر بخلل في ايقاعه ، كأن تقول مثلاً :  
جلس وقرأ وكتب وقام

فالنبر الواقع على المقطع الاول من كل من (جلس ، قرأ ، كتب) موافق تماماً لهذا النسق الايقاعي . وكذلك في قول بيسو:

فقد الذاكرة وفقد حقيقته  
يقع النبر الطبيعي كما أحسه على المقطع (ك) من (الذاكرة) والمقطع (ف) من (فقد) .

ومن الممكن ان يقع نبر ثانوي بعد كل نبر رئيسي يفصله عنه مقطع خال من النبر هكذا  
! . ؟ . !

حيث يشير الرقم ١ الى النبر الرئيسي على النقرة والرقم ٢ الى النبر الثانوي وهو اضعف من الاول .

ولعل ذلك يفسر ثقل قراءتي للبيت الثاني من قول مُعين بيسو<sup>(١)</sup> :  
اطلقت سراح المارد  
فوهبني خمسة عيدان ثقاب

ما لم اضع النبر على المقطع (ف) والمقطع (هـ) من كلمة (فوهبني)

---

(١) قصيدة من فصل واحد بديوانه قصائد على زجاج على التوافذ

والاول من حروف العطف ونبره في العادة اما ضعيف بالمقارنة بها يليه  
او لانبر عليه اطلاقا.

(١ - ٢) المتقارب ٠ - /

ومن الامثلة عليه في النظم المقيد قول علي محمود طه  
أخي جاوز الظالمون المدى      فحق الجهاد وحق الفدا  
انتركهم يغصبون العروبة      مجد الابوة والسؤدد  
وليسوا بغير صليل السيوف      يجيئون صوتا لنا أو صدى  
والنسق الوزني لهذه الابيات هو

٠ - / ٠ - / ٠ - / ٠ - /  
- - - - -

حيث يمكن في العروض والضرب حذف السبب الاخير، وبذلك  
يدخل السبب قبلهما وهو في الحشو اساسا الى منطقة العروض او الضرب.

ويمكن ورود المقطع المديد على الوند في اخره. شاهده الخليلي:  
ويأوي الى نسوة بائسات      وشعت مراضيع مثل السعال  
وكذلك بتر الوند. شاهده:

خليلي عوجا على رسم دار      خلت من سليمى ومن مية  
ورمزه الايقاعي

٠ - / ٠ - / ٠ - / ٠ - /  
- - - - -

وذكر فيه الجوهري ما ورد على ستة انساق في البيت شاهده عنده:  
لقد غر نفسي منهاها      بسلمى وديني هواها

ولكنه عند الخليل باسـتـراط الحذف في سببه الاخير في كلا العروض والضرب شاهده عند الخليل:

أمن دمنة أقفرت لـسـلمى بذات الغضا  
وأرى ان قول الجوهرى أعم؛ لان الشعراء لم يلتزموا ببيت الخليل  
تماما. قال ابو فراس الحمداني من قصيدته التي اولها:

لأيكـم أذـكـر وفـي أيكـم افـكـر  
وهي تجري على هذا النسق الخليلي في ثمانية عشر بيتا منها بيتان اقرب  
الى نسق الجوهرى وهما قوله:

ولكن أداري الدموع وأستر ما أستر  
وقوله:

واني غزير الذنوب واحسانه اغزر  
وقد جاء في المسدس المحذوف سببه الاخير البتر. شاهده:

تعقّف ولا تبثّس فما يقض يأتىكا

ولا يمتنع ورود المقطع المديد على مسدسه، وإن لم يذكر الخليل ذلك.  
وقد لا يبدو من الصعب الوقوع على امثلة منه في الشعر الحديث، او ما يمنع  
من محاولة النظم على ذلك.

وكذلك أشار الجوهرى الى مربعه شاهده:

وقفنا هنية بأطلال مية

وبما ورد على هذا النسق في الشعر الحر حيث يتفاوت عدد الانساق في  
كل بيت تفاوتاً ملحوظاً، قول محمود درويش من قصيدة «كتابة بالفحم  
المحترق»:

مديتتنا حوصرت في الظهيرة  
مديتتنا اكتشفت وجهها في الحصار  
لقد كذب اللون،  
لا شأن لي يا أسيرة  
بشمس تلمع اوسمة الفاتحين  
واحذية الراقصين  
ولا شأن لي يا شوارع إلا  
بأرقام موتاك،  
فاحترقى يا ظهيرة<sup>(١)</sup>

(٢ - ٢) المتدارك / ٠ -

وقد اهل الخليل هذا النسق في دائرته الخامسة. ولا تدل النماذج التي  
استدرکها العروضيون على قصائد يمكن الرجوع اليها بل تبدو الشواهد  
وكانها مصنوعة للتمثيل على الوزن فقط. فقد ذكروا للنسق المثلث هذا  
الشاهد:

جاءنا عامر سالما صالحا      بعدما كان ما كان من عامر  
والصناعة بادية عليه.  
وذكروا من مسدسه:

قف على دارهم وابكين      بين اطلالها والدمن  
ويقع على آخره المقطع المديد شاهده:  
هذه دارهم اقفرت      أم زبور محتها الدهور

---

(١) ديوان محمود درويش - دار العودة - ط ٨ ص ٢٦٩



أو بزيادة السبب على عروضه وضربه . شاهده :

دار سلمى بشحر عمانٍ قد كساها البلى الملوان  
ومن الممكن نسبة هذا الشاهد الى النسق رقم ( ٥ - ٧ ) ووزنه :

/ — . / — . / — . /

ولم يذكر فيه الجوهري مربعه ، مع انه كان يصنع الشواهد وان كان  
يشير كذلك الى انها محدثة ، وقد ورد على مربعه في النظم المقيد قول العقاد :

يا	له	من	فم	يا	ها	من	شفة
يا	لشهد	بها	كدت	ان	ارشفه		
يا	لزهر	بها	كدت	ان	اقطفه		
حلوة	ومعها	غضة	مرهفة				
حسرتي	بعدها	حسرة	متلفة				

ويبدو اعجاب طه حسين بهذه الابيات كبيرا حيث يقول :

« في هذه الابيات تظهر براعة العقاد ويظهر كل ما يملأ قلب العقاد من  
غناء يجمع بين الحلاوة والقوة ويغري الملحنين بتلحينها في هذه الابيات »<sup>(١)</sup>

أما الشعر الحديث وبخاصة الحر منه فقد كثر النظم عليه كثرة فائقة .

فمن ذلك قول محمود درويش من ديوان «العصافير تموت في الجليل» :

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء . . . زرقاء ،

والارض عيد

لا تقولي أنا غيمة في المطار

---

(١) مقال بعنوان شعر ونثر . مجلة الرسالة عدد ١٠ السنة الاولى ١٩٣٣/٦/١

فأنا لا أريد

من بلادي التي سقطت من زجاج القطار

غير منديل امي ،

وأسباب موت جديد

وقد وقف على المقطع المديد كثيرا في هذه القصيدة ، وزاد على الود في

بعض الضروب سببا كما في قوله (ذبحتني) من هذه الابيات :

وأنا لا أريد

من بلادي التي ذبحتني

غير منديل امي ،

وأسباب موت جديد .

ولعل زيادة هذا السبب في النظم الحر من المتدارك مع نقص السبب في

نظم المتقارب هو ما جعل كثيرا من الشعراء يخلطون في قصائدهم بين هذين

الوزنين ومع ذلك فالغالب على المتمرسين في النظم السيطرة على إيقاع كل

وزن على حدة .

( ١ - ٣ ) المزج ومجزوء الوافر

وكلاهما بحر مستقل بذاته وإن كان بعض الشعراء يخلطون بينهما في

النظم ، وهذا ان دل على شيء فإنما يدل على وحدة النسق وان احدهما فرع

للآخر ومع ذلك فإيقاع كل منهما متميز بنوعية اسبابه .

ومن النماذج على المزج قصيدة الفند الزماني التي قالها في حرب

البسوس ، ومنها :

---

(١) كتاب العروض للاخفش ص ١٤٧

صفحنا عن بني ذهل وقلنا القوم اخوان  
 عسى الايام ان يرجعن قوماً كالذي كانوا  
 فلما صرح الشر وأمسى وهو عريان  
 ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا  
 مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان  
 ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم كما رأينا هو:

• // — • //

وقد اجاز الخليل في حشوه القبض على سبيل المعاقبة ، فإذا رجعنا الى  
 قاعدة الحركة الايقاعية للتشكيل السببي الثنائي وجدنا ذلك ممتنعاً حيث لا  
 يجوز قبض السبب الاول اذا وقع التشكيل الثنائي بين وتدين .

قال الاخفش : وأما الهزج فتعاقب في مفاعيلن الياء والنون وإن كنا لم  
 نجد الياء اسقطت في شيء من الشعر<sup>(١)</sup> .  
 فكيف يميز المعاقبة إذن وهو لم يجد على ذلك شيئاً من الشعر وقال  
 المعري ، وهو يحتكم في ذلك الى ذوقه السليم :

«والجزء الثالث من الهزج ان ادركه النقص بالكف (وهو سقوط نون  
 مفاعيلن) لم يعلم به في الحس ، وكذلك الجزء ان اللذان قبله مثل قول ابن  
 الزبيري :

فهذان يذودان وذا من كتب يرمي

وإن ادركه القبض (وهو سقوط ياء مفاعيلن) بان ذلك في الذوق  
 كقوله :

حللنا بأوارات وأصبحوا بنعمانا<sup>(١)</sup>

وأما الوافر فلا يختلف عن الهزج الا في تثقيب اول السبين المتوالين في نسقه . ومن نماذجه لعمر بن ابي ربيعة فيما ينسب اليه :<sup>(٢)</sup>

كتبت اليك من بلدي كتاب موله كمد  
كثيب واكف العيين بالحسرات منفرد

ومن ابياته التي يختلط فيها الهزج بالوافر قوله<sup>(٣)</sup> :

ألا يا حبذا نجدُ ومن اسكنها أرضا  
وحياً حبذا ما هم ولو حقدوا لي البغضا  
ثم يقول :

فإن تعاهدي ودي إذا تجدينه غضا  
على بخل وتصريد وقبض نوالكم قبضا

ومما قلته على هذا النسق من الشعر الحر في قصيدة بعثت بها الى أمي  
(مارس ١٩٦٨)

اعرف عمق احزانك  
وقسوة غربة الابناء في قلبك  
وأشعر بالدموع تسيل في عينيك من عيني

---

(١) الفصول والغايات ص ١٤٥

(٢) ديوانه طبعة دار القلم ص ٦٠

(٣) ديوانه ص ١١٨

ومنها :

عزاؤك اننا نحفظ عهدا كان يرعانا لياليك

بروض حنانك الزاهر

وطيب فؤادك العامر

وقد انسَل ايقاع الهزج الى هذه القصيدة عند قولِي (نحفظ) وهو ما كنت أحس بثقله إذ ذاك ولكني كنت أتلافى الثقل باطالة المقطع (فَ) حيث كنت انظم الشعر وقتها على الانشاد ولم يكن لي بالعروض سابق علم .

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم ولا يخرج عنه هو :

• — • / • — • /

حيث لا تتعدى الحركة الايقاعية فيه وصل السبب او فصله ، وقد يقع فيه الخرم ، كما في البيت الاول من هذه القصيدة ، وكما في كل نسق بيتديء بالوتد ، وهو ليس من الحركة الايقاعية للوتد في شيء ، كبتره مثلا ، وإنما هو تصرف من الشاعر في بدء القول الشعري على النقرة الثانية للوتد مهما النطق بالنقرة الاولى ، ولذلك نادرا ما يقع في الشطر الثاني للبيت .

وفي النظم المقيد ، حيث يلتزم الشاعر بالقافية ، تجمد الحركة الايقاعية للضرب إما عند • — • / أو • — • /

وذلك لأن الردف في القافية وهو ما يلتزم فيه نوع الصوت يمنع الانتقال في حركة السبب بين الوصل والفصل ، وبذلك يمكن الجمع بين الضربين في قصيدة واحدة اذا لم يكن التزام القافية شرطاً .

(٢ - ٣) الرجز والكامل (// ٠ -) (٠٠ / ٠ -)

والنسق المثلث للرجز هو اقدم الاوزان في رأي كثير من المؤرخين، ومن امثله التي ادخلها الخليل في بحر السريع قول الراجز:

هل تعرف الدار بأعلى ذي القور

غيرها نأج الرياح والمور

ودرست غير رماد مكفور

مكتتب اللون مريح ممطور

وغير نؤي كبقايا الدعثور

والرمز الايقاعي لهذا النسق هو :

// - ٠ // - ٠ // - ٠ //

حيث يكون السبب في الخشوحر الحركة بين البسط والقبض بلا شذوذ في ايقاعه الذي يبدو مع ذلك خشنا.

أما الضرب فقد التزم فيه بتر الوتد ولذلك التزم السبب قبله البسط (وهي القاعدة الوحيدة التي يخضع لها هذا البحر). كما وقع المقطع المديد على الوتد الابتر، وهو ما يعد شاذاً فيما عدا الرجز من بحور، ولذلك ازدادت خشونة هذا الوزن فيما اوردناه من ابيات.

ومع ان بتر الوتد شائع في الرجز كما في هو في كثير من البحور، الا ان ما يختلف فيه الرجز هو بتر الوتد في عروضه. وقد اعتبر العروضيون الشاهد التالي شاذاً من حيث لم يرد مصرعا في قوله :

لأطرقن حصنهم صباحا وابركن مبرك النعمامة  
أما حين يجيء مصرعا، كقوله :

مهامه اعلامه همود وماؤه في ورده بعيد

فهو عند الشنتريني شاذ أيضاً سواء نسب الى الرجز او السريع<sup>(١)</sup>.

فكيف إذن نحسم نسبة مثل هذا الشاهد وخاصة اذا جاء غير مصرع؟  
والواقع اننا رأينا الرجز اكثر البحور تمردا على القواعد، أو بمعنى اخر اكثر  
حرية في تقبل مختلف التغيرات ونحن لا نستطيع اهمال وزن هذا الشاهد  
بحجة قدمه وعدم اطراده في النظم، لاننا وجدناه يطل علينا في قصيدة جميلة  
لنزار قباني حيث اشتهرت وساغ وزنها بغناء فيروز لها:  
يقول نزار:

لا تسألوني ما اسمه حبيبي      اخشى عليكم ضوعة الطيوب  
والله لو بحث بأي حرف      تيعشر اليليك في الدروب

وهناك ظاهرة اخرى في ضرب الرجز، ربما لم تقع في الشعر القديم  
وتتمثل هذه الظاهرة في حذف الوند وهي ظاهرة شائعة في النمط الحر من  
النظم ولكن نزار قباني يوردها في احدى قصائده المقيدة النظم، يقول:<sup>(٢)</sup>  
يا صاحبي في الدفء اني اختك الشمعة  
أنا وأنت والهوى في هذه البقعة  
في غرفة فنانة تلفها الروعة

ومع اننا وصفنا نسق الرجز بالخشونة الا اننا نرد هذه الخشونة الى وعورة  
الالفاظ المستخدمة في كثير من امثله القديمة، بالاضافة الى اعتماد المقطع  
المديد على وتده المبتور، ولكن اذا أحسن النظم عليه فإنه يصبح من ارق  
الاوزان واعذبها موسيقى. تأمل قصيدة بدر شاكر السياب «انشودة المطر»  
حيث تهادى موسيقى البحر في أولها اذ يقول:

---

(١) المعيار للشنتريني ص ٦٤

(٢) انظر في عروض الشعر العربي ص ٤٨

عينك غابتا نخيل ساعة السحر  
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر

وبعد ذلك تصطبخب الموسيقى لتوافق انفعال الشاعر في قوله :

اصبح بالخليج يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى  
فيرجع الصدى  
كأنه النشيج ،  
يا خليج  
يا واهب المحار والردى  
ثم حين يحكي الوزن وقع نقرات المطر:  
وأسمع الصدى  
يرن في الخليج  
مطر  
مطر  
مطر



أما الكامل فينشأ بعد عملية تثقيل السبب الاول في نسق الرجز على  
النحو التالي :

ـ ./ : : | ـ ./ : : ـ ./ : :  
ـ ./ : : | ـ ./ : : ـ ./ : :



والمثال على ضربه الصحيح من قول عنتره في معلقته :

هل غادر الشعراء من متردم      ام هل عرفت الدار بعد توهم  
الا رواكد بينهن خصائص      وبقية من نؤمها المجرنثم  
دار لآنسة غضيض طرفها      طوع العنان لذيدة المتبسم  
يا دار عبلة بالجواء تكلمي      وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وهذا السبب الثقيل هو العنصر الوحيد الذى تتاح له الحركة في النسق وهي هنا بين الفصل والوصل فقط .

أما المثال على ضربه الابر فمن نحو ما قلته في صباي أرثي العقاد  
(١٩٦٤):

هتف النعي بما أثار شجوني      فبكت على إثر الفقيد عيوني  
عباس ودعت الحياة وإنما      خلفت سفرا خالد المكنون  
سنظل نذكر شاعراً ملأ الدنى      شعرا يفيض برقة وحنين  
ولسوف نحيك الزمان وإنما      نحني الذي خدم الأنام لحين  
لله اشكو ما بقلبي كلما      طافت بذهني صورة لدفين

وقد التزم في الردف صوت المد الطويل تعويضا للنقص في الكم الابقاعي الناشئ عن بتر الوند وهي ظاهرة عامة اشار اليها العروضيون في حصرهم للضروب التي يجب فيها الردف (وهو عندهم صوت المد أو نصف الحركة الساكن). قال صاحب تحفة الخليل: <sup>(١)</sup>

المد في ضرب الطويل المنحذف      حتم وشذ فيه ان لا يرتدف  
وفي الخفيف ما به القصر جرى      ومثله في المتقارب انبرى

---

(١) شرح تحفة الخليل ص ٤٠٣

وما من الضرب به القطع برز من كامل ومن بسيط ورجز  
وفي الشديد ضربه الذى انبتر والامر فيما مر وجهه نظر

ونحن لا نرى ان الردف بصوت المد يضارع الردف بنصف الحركة .  
وقد ورد نصف المد في ضرب الطويل المنحذف على الشذوذ لانه الاكثر  
والالتيق ان يحىء المد كاملا ، قال شاعر حماسي :

لعمري ما أخزى إذا ما نسبتى  
إذا لم تقل بطلا علي ولا مينا  
ونحن غلبنا بالجبال وعزها

ونحن ورثنا غيثا وبدينا  
وأى ثنايا المجد لم نطلع بها

وانتم غضاب تحرقون علينا  
وقد علق المعري على هذه الابيات في معرض حديثه عما يلتزم من اللين  
في بعض الاوزان ، قال :

«والياء والواو اذا انفتح ما قبلهما ففيهما بعض اللين ، وان لم يكمل مثل  
كماله في : عود ، وعيد ، وهذا الوزن الذي زعم سيويه انه لا يفارقه اللين لا  
يوجد في شعر العرب الا على ما قال ، ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما  
ضعف قول امرئ القيس :

ولقد رحلت العيس ثم زجرتها وهنا وقلت عليك خير معد  
وعليك سعد بن الضباب فسمحي سيرا الى سعد عليك بسعد

أفلا تسمع هذه القافية كيف ضعفت لفقد اللين؟<sup>(١)</sup>

---

(١) رسالة الصاهل والشاحج ص ٤٦٤

أما الشعر الحر فقد جرى فيه استخدام الكامل على نحو يقرب من  
تصرف الشعراء في الرجز وأعني بذلك حذف الوند في بعض ضروبه . قال  
محمود درويش في قصيدته «قتلوك في الوادي» :

اهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

اهديك ذاكرتي

ماذا تقول النار يا وطني

ماذا تقول النار

هل كنت عاشقتي

ام كنت عاصفة على اوتار

وأنا غريب الدار في وطني

غريب الدار

(٣ - ٣) الرمل / ١٠ -

واكثر ما يرد هذا النسق في النظم المقيد ما يكون مربعا في عدد انساقه  
نحو قول ابي فراس الحمداني :

إن في الاسر لصبا دمه في الخد صب  
هو في الروم مقيم وله في الشام قلب  
واستخدمه المتنبي مسدسا . قال :

انما بدر بن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب  
إنما بدر رزايا وعطايا ومنايا وطعان وضراب  
ما يجيل الطرف الا حديثه جهدها الايدي وذمته الرقاب

والخليل يوجب في مسدسه حذف السبب الاخير في العروض وهو  
النسق الذى أفردنا له موضعا آخر تحت رقم (٢ - ٨) من قائمة الانساق  
الايقاعية .

وقد استخدم هذا النسق في النظم الحر وجرى في ضروبه حذف  
السبب الاخير احيانا، وأحيانا اعتماد المقطع المديد على التود بعد حذف  
السبب الذي يليه . فمن الاول قول معين بيسو:

للشعابين جحور، للعصافير فنن  
ولكل الناس في الارض وطن  
ذلك الوشم على صدرك يا حبل لمن  
أرضعي، للوائد الانثى وللسبي الذكر

ومن الثاني قول نازك الملائكة :

في دجى الليل العميق  
رأسه النشوان ألقوه هشيا  
وأراقوا دمه الصافي الكريما  
فوق احجار الطريق

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في الرمل هو:

٠ / - ٠ / | ٠ / - ٠ /  
- .

حيث يمتنع فيه قبض السبب الاول من التشكيل الثنائي للاسباب  
والخليل يميزه فيما يسميه بزحاف الكف .

(١ - ٤) — /// نسق مهمل

(٢ - ٤) /// — ٠

وهذا النسق هو ما استخدمه البارودي ربما قبل غيره في قصيدته التي  
أولها:

املاً القدح واعص من نصح  
وارو غلتي بابنة الفرح  
فالفتى متى ذاقها انشرح

وقد جراه شوقي على نفس الوزن في قصيدة طويلة أولها:

مال واحتجب وادعى الغضب  
ليت هاجري يشرح السبب

والنسق الإيقاعي الذي اطرده عليه النظم في القصيدتين لا يخرج عن  
القاعدة العامة المقررة لتوالي ثلاثة اسباب وذلك على النحو التالي:

!/ !/ —

ويمكن تسمية هذا النسق بالمقتضب القصير أو ما يقرب نسبته إلى  
نسق المقتضب في نظام الخليل وليس إلى المتدارك على رأي د. محمد عبد  
المجيد الطويل<sup>(١)</sup> لأن الحركة الإيقاعية لسبب المتدارك في الحشو حرة بسطاً  
وقبضاً أما في هذا الوزن فتلتزم الاسباب صورة ثابتة على النحو الذي بيناه،  
وليس على النحو الذي يتوالى فيه وتدان.

---

(١) في عروض الشعر العربي ص ٧١

ومما جاء على هذا الوزن باعتقاد المقطع المديد على آخره، وهو مقبول،  
قول محمد علي احمد<sup>(٢)</sup>:

عميق	بحره	طريق	من	جئت
الغريق	سره	النهي		يسلب

### (٣ - ٤) المخلع // ٠ — /

ومما جاء على هذا النسق مفردا ما ينسب الى ابي نواس قوله :

يا من الحاني

على زماني

اللهوشاني

فلا تلمني<sup>(٣)</sup>

ولكن المشهور من نظمه هو ما جاء على اربعة انساق في البيت كما في

قول ابي العتاهية :

الله أعلى يدا وأكبر والحق فيما قضى وقدر

وليس للمرء ما تمنى وليس للمرء ما تخير

هون عليك الامور واعلم ان لها موردا ومصدر

---

(٢) عن السابق

(٣) انظر النقد الادبي ص ٨٦ .

ونسقه الايقاعي كما يطرد عليه النظم هو:

/// ٠ — /// ٠ — /

وقد رمزنا لسببي التشكيل الثنائي في اوله برمز السبب الحر الحركة لان  
كلا منها يمكن قبضه او بسطه بحرية  
ومع ذلك فلا يجب ان تغيب عنا القاعدة التي تمنع السبيين المتوالين  
من القبض معا الا في بحر الرجز وحده.

وقد رأى د. ابراهيم انيس في هذا الوزن «نوعا من المنسرح»<sup>(١)</sup> وهو ما  
جعل نائرة العروضيين تثور عليه (لعدم إلمامه بمبادئ العروض!)<sup>(٢)</sup>.  
والواقع ان هذا الوزن اقرب الى المنسرح من الزاوية التي رآه بها أنيس، فهو  
لا ينقص عن المنسرح الا بوتد فقط في اخره، وقد كان الخليل ينتقص من  
المنسرح ثلثيه لينسب ما يعد رجزا الى المنسرح منهوكا.

اما حازم القرطاجني فكان اول من نبه الى استقلال هذا الوزن وبعده  
عن بحر البسيط، فهو عنده «عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزئين  
تساعين على نحو تركيب الخبب وتقديره: مستفعلاتن\* مستفعلاتن، وكأنهم  
يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني لان السواكن في كل وزن اذا توالى  
منها اربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن  
الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا»<sup>(٣)</sup>.

---

(١) موسيقى الشعر ص ٩٨

(٢) انظر شرح تحفة الخليل ص ٢٤٠ وفي عروض الشعر العربي ص ١٢٧

(٣) منهاج البلغاء ص ٢٣٨

وقد مثل لهذا الوزن من قول بعض الاندلسيين :  
وحى عنى ان فزت حيا أمضى مواضيهم الجفون  
وقول ابي بكر بن مجبر:  
إن سل سيفاً بناظريه لم تر فينا الا قتيلًا  
وقال : « فمثل هذه التون من قوله (ان فزت) مقبولة في الذوق وان كان  
حذفها أخف»<sup>(١)</sup>

ومع ان المعري لم يكن من دعاة التغيير في نظام الخليل العروضي او  
لم يشأ ان يكون صاحب مذهب مستقل كالجوهري والقرطاجني مثلاً فإنه  
ظل محتفظاً بنهج خاص به في النظرة الى الاوزان وما يعتورها من الزحاف  
وكان له ذوقه السليم في تحسس ما حسن من الوزن او ما قبح . وكان له الى  
جانب ذلك توسع في الاستقراء هياً له معرفة ما يطرد من الظواهر في الوزن  
وما يشذ .

ولذلك فإن المعري حين درس هذا الوزن عند المتنبّي اكتفى بالاشارة  
الى انه «لا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه وتنفر الغريزة من خبن  
الخناسي»<sup>(٢)</sup>.

وهو ينظر في ذلك الى تجزئة الخليل له وهي :  
مستفعلن فاعلن مفعولن

لكنه لم يحاول تبين السبب في نفور الغريزة من خبن الخناسي (فاعلن)  
وكان ذلك شأنه دائماً في كل ملاحظاته العروضية المبثوثة في كثير من مؤلفاته  
وحتى الشعرية منها .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٣٩  
(٢) اوزان المتنبّي وقوافيه ص ٣١٢ .



أما د. أحمد كشك فيطرح تفسيراً لعدم خبن الخماسي يستند فيه الى ما أسماه «فاعلية الاستعمال» فهذه الفاعلية «أباحث في أطر البسيط ان تراوح بين استخدام فاعلن وفعلن وهذا ما سمح به النظام، حين ثبت قبول المزاخفة على سواكن الاسباب؛ ولما أرادت افراد ايقاع للمخلع استخدمت امكانة واحدة لفاعلن سمح بها النظام ولم يرفضها. والفارق بين اعتبارها استعمالاً واعتبارها نظاماً، ان الاستعمال فرض قيمة واحدة هي (فاعلن) على حين ان النظام مكن كما قلت لوجود قيمتين هما فاعلن وفعلن».

كأن الدكتور كشك يريد ان يصل من وراء هذا الكلام المصطبغ بمسحة علمية الى القول: إن الشعراء خبنوا فاعلن في البسيط ولكنهم امتنعوا عن خبنها في المخلع، وهذا هو ما قاله المعري الا ان المعري فسر ذلك بالاستناد الى الغريزة واستند كشك الى (فاعلية الاستعمال) وهو مصطلح غامض ان لم يكن مائعا.

وقد احصى د. الطويل ست صور من هذا المخلع<sup>(١)</sup> يمكن التعبير عنها كلها بالرمز التالي:

$$\begin{array}{c} // - 0 - // \\ / - 0 - // \\ - 0 - \end{array}$$

وهي لا تتجاوز ما قررنا من قاعدة حذف السبب الاخير واعتقاد المقطع المديد على الوجد في الضرب .

(١) انظر في عروض الشعر العربي ص ١٣٣

أما في الشعر الحر فقد فتحت نازك الملائكة باباً لاستخدام هذا النسق  
وان كانت السيطرة على انتظامه تبدو صعبة .

تقول نازك في محاولتها الناجحة على هذا الوزن :

بيروت غابة

ومن دماء القتل على جفنها سحابة

اي ترى البحر؟ كان بالامس ها هنا يا بيروت بحر

تكتب امواجه وتمحو ويثر الشزر والغرابة<sup>(١)</sup>

(٤ - ٤) / ٠ — // نسق مهمل

(١ - ٥) الطويل / ٠ — //

من يستمع الى قصيدة امريء القيس التي يقول في بعض ابياتها :

تعلق قلبي طفلة عربية

تنعم بالديا ج والحلي والحلل

ومنها

فقبلتها تسعاً وتسعين قبلة

وواحدة أخرى وكنت على عجل

وذلك باللحن الذي تغنيه هيام يونس فإنه يدرك كيف ينقسم وزن

الطويل الذي يتميز بالفخامة والجلال - حتى قيل منه ثلث الشعر القديم -

الى نسقين متساويين في شطر البيت . ولهذا قمت بكتابة البيتين السابقين

على تلك الهيئة لتبين فيها الوقفة بين النسقين في الغناء وكأنها وقفة

العروض .

---

(١) مقدمة ديوان يغير الوانه البحر

وكل ما قيل في الشعر القديم والحديث على نسق الطويل إنها جاء مربعا في البيت، ما عدا محاولة واحدة للسياب في تطويع هذا النسق للنظم الحر، ولا اعلم ان كان ثمة محاولات اخرى غيرها.

والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في الطويل هو: \*

٠ — / ٠ — // ٠ — / ٠ — /  
 ٠ — // ٠ — / ٠ — /  
 ٠ — / ٠ — // ٠ — /

اي انه له ثلاث صور وزنية هي :

١ - الصورة الاولى ومثالها قول امرى القيس :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزّل      بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها      لما نسجتها من جنوب وشمال

٢ - والصورة الثانية مثالها قول ابي فراس الحمداني :

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر      أما للهوى نهي عليك ولا أمر  
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة      ولكن مثلي لا يذاع له سر

٣ - والصورة الثالثة مثالها قول المتنبي :

ليالي بعد الطاعنين شكول      طوال وليل العاشقين طويل  
يئن لي البدر الذي لا أريده      ويخفين بدرا ما إليه سبيل

---

\* يدل السطر الاول على مجيء الوزن في اول شطري البيت وثانيه ايضا. اما السطران التاليان فيدلان على مجيء الوزن في الشطر الثاني للضربين الاخرين. وهكذا في كل وزن نشته بالرموز الايقاعية.

وقد كثر في الشعر القديم وبخاصة عند امرئ القيس مجيء السبب الاول من التشكيل الثنائي مقبوضا في الحشو، نحو قوله :

ترى بعد الأرام في عرصاتنا وقيعانها كأنه حب فلفل  
كما جاء على ندرة شديدة في هذا الوزن قبض السبب الثاني من التشكيل الثنائي نحو قوله ايضا :

ألا رب يوم لك منهم صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل  
ولكن ما يحمد للشعراء بعد امرئ القيس انهم كفوا عن مثل هذين الزحافين حتى لا نكاد نجد له اثرا في العصر العباسي والى يومنا هذا . وهذا ما يؤكد سريان القاعدة العامة للسبب في تشكيكه الثنائي .

وقد رفض المعري ومن بعده ابراهيم انيس هذين الزحافين في الطويل ونظيريهما في البسيط، ولما كان كل منهما يعتمد في ذلك على ذوقه في تقدير الايقاع المنتظم، وكان يفصل بين الرجلين قرابة عشرة قرون، جاز لنا ان نطمئن الى صحة القاعدة وموضوعيتها التي لا ترتبط بذوق فرد معين في عصر معين .

ومن الظواهر التي تحتاج الى تفسير في ضرب الطويل الثالث مجيء السبب الاحادي قبل الضرب ملتزما القبض مع انه واقع في منطقة الحشو. ونحن اذا ربطنا تفسير هذه الظاهرة بظاهرة التزام المقطع المفتوح على الوند المسبوق بسبب احادي ملتزم القبض وجدنا بين الظاهرتين تطابقا كبيرا .

غير اننا في قاعدة التزام المقطع المفتوح جعلنا هذا الالتزام نتيجة لالتزام القبض في السبب قبله، وأما في الطويل فيبدو ان التزام القبض في السبب

هو نتيجة لالتزام المقطع المفتوح على التود بعده. ومع ذلك فهما وجهان لظاهرة واحدة.

(٢ - ٥) / ٠ - // ٠ - مثني المديد.

لم يذكر الخليل هذا النسق الا مرتبطاً بالنموذج المربع له في دائرة المختلف وجعله نموذجاً نظرياً يجتزىء منه ما يتفق مع الاستعمال. ومع ذلك اهل الخليل شواهد على مجيء هذا النسق مفرداً في الشطر نحو قول الشاعرة فيما أورده ابو تمام في حماسه:

طاف	يبغي	نجوة	من	هلاك	فهلك
ليت	شعري	ضلة	اي	شيء	قتلك
امريض	لم	يعد	ام	عدو	ختلك
ام	تولى	بك	ما	غال	في الدهر السلك

واختلف العروضيون في هذه الابيات، فمنهم من عدها من تام المديد الا انها جاءت مصرعة<sup>(١)</sup> ومنهم كالزجاج من عدها من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب<sup>(٢)</sup>. ونسقه الايقاعي:

/ ٠ - // ٠ -

(٣ - ٥) / ٠ - // ٠ - المستطيل

وهذا الاسم أطلقه بعض العروضيين على ذلك النسق المهمل في دائرة الخليل الاولى. ويحكون لامرء القيس ابياتاً على هذا الوزن منها:

ألا يا عين فابكي على فقدي لللكي

(١) البارع ص ١٠٧ والمعيار ص ٤١

(٢) شرح تحفة الخليل ص ١١١

واتلافني لمالي بلا حرف وجهد  
تخطيت بلادا وضيمت قلابا  
وقد كنت قديما أخا عز ومجد<sup>(٣)</sup>

وبالنظر الى القافية الدالية نعتقد انها بنيا على اصل المستطيل المهمل في دائرة الخليل.

ومن هذا الوزن ما ينسبه البعض الى الهزج بحذف سبب من عروضه  
وأخر من ضربه . شاهده<sup>(٤)</sup>

سقاها الله غيثا من الوسمي ريا

ومن الممكن تثقيب سببه فيرد على النسق التالي :

٠ — ٠٠ / ٠ — /

والشواهد على هذا النسق المثقل ترد عند العروضيين في باب الوافر،  
ومن ذلك ما نسب إلى الاخفش قوله<sup>(١)</sup> :

عبيلة أنت همي وأنت الدهر ذكرى  
ومثله :<sup>(١)</sup>

أشاقك طيف مامه بمكة او حمامة

وقد أدخل الجوهري هذا الشاهد الاخير في المضارع<sup>(٢)</sup>

---

(٣). مفتاح العلوم ص ٥٦٦

(٤) شرح تحفة الخليل ص ١٨٧

(١) شرح تحفة الخليل ص ١٤٧

(٢) عروض الورقة ص ٦٣

وهذا النسق اهمله الخليل الا ما جاء منه مربعا في البيت . ولهذا النسق

عروضان حين يحىء مثنى في البيت :

الاول : // ٠ - / ٠ -

والثاني // ٠ - / ٠ -

فما جاء على الصورة الاولى :

صاح	الغراب	بنا	بالبين	من	سلمه
صاح	الغراب	بنا	في	ليلة	شبهه
ما	للغراب	ولي	دق	الالال	فمه

فليته لم يصح ولم يقل كلمه<sup>(٣)</sup>

والملاحظ على هذه الصورة التي لم أجد عليها نماذج اخرى :

أولا : انه لم يلتزم الخبن في عروض البيت الاخير . والخبن هنا مقابل لقولنا بقبض السبب . وقد اشار صاحب شرح تحفة الخليل الى ذلك .

ثانيا : بالرغم من ذلك يبقى في البيت كسر يهدد فكرة وجود هذه الصورة اصلا ، وذلك ان شطرى البيت ليسا منفصلين بوقفة عروضية بدليل احساسنا بالكسر الذي نشأ عن قبض السبب في اول الشطر الثاني ومعنى ذلك اننا لا شعوريا نقرأ البيتين وكأنهما شطر واحد لا شطرين .

ومثل هذه الوقفة التي لا نعلها وقفة عروض شائعة في انشاد كثير من الابيات على وزني البسيط والطويل ، وقد اشرنا الى نحو ذلك في مستهل حديثنا عن الطويل .

اما الصورة الثانية فتبدو لنا مستقلة بوصفها من مثنى البسيط . ومن امثلتها قول المعري :

دنياك موموقة أكثر من اختها  
لم تبق من جزلها شيئاً ولا شختها  
اتي على ذرها ال آتي على بُختها  
فانظر الى صنعها وانظر الى بختها<sup>(١)</sup>

ولخليل مطران :

فوق الكلام العمل به نجاح الأمل  
أيها مفلح من قال أم من فعل؟!  
قبل الشروع اتشد ذاك أوان المهل<sup>(٢)</sup>  
ولشوقي مطولة من ثمانية وستين بيتاً كما أحصاها صاحب شرح تحفة  
الخليل ومنها قوله :

طال عليها القدم فهي وجود عدم  
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم  
بالغ فرعون في كرمتها من كرم  
وقد عدت اليها في الشوقيات لاجدها بكاملها قد التزم فيها قبض  
السبب الثاني من كل شطر، ولم أفهم سر هذا اللزوم الذي لا يلزم .

---

(١) عن شرح تحفة الخليل ص ١٣٠ .

(٢) عن كتاب في عروض الشعر العربي .



أما مربع هذا النسق فهو على النحو التالي :

— ٠ / — ٠ // — ٠ / — ٠ //  
— / —

أي ان له ضربين اما الاول فنحو قول ابي تمام :

السيف اصدق انباء من الكتب      في حده الحد بين الجد واللعب  
بيض الصفائح لاسود الصفائف في      متونهن جلاء الشك والريب

واما الثاني فنحو قول جرير :

ان العيون التي في طرفها حور      قتلنا ثم لم يحين قتلانا  
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به      وهنّ أضعف خلق الله اركانا

وقد شذ فيه قبض السبب الثاني في التشكيل السبي الاول في الحشو  
وذلك ممتنع لأن اول سبب يليه حر الحركة ومع ذلك فقد ورد في البيت التالي  
للمتنبي :

رب نجيع بسيف الدولة انسفكا      ورب قافية غاظت به ملكا

وقد قال عنه المعري في شرحه لديوانه :

«ولم يزاحف ابو الطيب زحافا تنكره الغريزة الا في هذا الموضع . ولا  
ريب انه قاله على البدية ، ولو ان لي حكما في البيت لجعلت اوله (كم من  
نجيع) لأن (رب) تدل على القلة . . . »

والتشكيل السبي الثاني لا يخرج عن التزام البسط في سببيه ، فلا  
يتقبض الاول لان التشكيل واقع بين وتدين ، ولا يتقبض الثاني لان عروض  
البيت يوجب ان يكون اول سبب يسبقه ملتزما البسط .

قال المعري : «والجزء الثالث من البسيط : أي حرف سقط منه بان فيه

لصاحب الذوق، وليس كذلك غيره من الاجزاء؛ كقول الاعشى :

علقتها عرضا وعلقت رجلا      غيري وعلق اخرى غيرها الرجل<sup>(١)</sup>

(٥-٥) / — ٠ / — ٠ / نسق مهمل

(١-٦) / — ٠ / — ٠ /// نسق مهمل

(٢-٦) / — ٠ / — ٠ /// مجزوء الخفيف

من الامثلة على هذا الوزن قصيدة الفدائي لابراهيم طوقان وأولها

لا تسل عن سلامته      روحه      فوق      راحته

وأقل ما يقال في تلك القصيدة الرائعة انها ابعد عن الهزل، ومع ذلك  
اجد صاحب شرح تحفة الخليل يقول عن هذا الوزن :

«أما المجزوء منه فهو من البحور القصار التي لا تصلح للجد»<sup>(٢)</sup> ومثل

هذه الاحكام التعميمية لا يجوز بحيث يحسب القارئ ان هذه الاوزان  
يمكن ان تفرز عواطف او تعكس انفعالات معينة .

والنسق الايقاعي المطرد لهذا الوزن الذي نسبة الخليل للخفيف :

/ . / . / — ٠ /

---

(١) الفصول الغايات ص ١٤٤

(٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٦١

وقد يرد مبتور الوند في الضرب نحو قول المعري :

يا لميس ابنة المضلل مني بزاد  
ليس واديك فاعلميه لقومي بواد  
ان توليت غاديا فبطيء عوادي

ويمكن ورود المقطع المديد على آخره، ولم يذكر الخليل ذلك ولعله لم يرد في الشعر القديم، قال ابن حجة :

قلت للخال إذ بدا في نقا جيده السعيد  
فزت يا عبد قال لي أنا عبد لكل جيد<sup>(١)</sup>

(٣-٦) ٠ - - - - ٠ / المضارع

ومن امثلة قول سعيد بن وهب :

لقد قلت حين قرّبت العيس يا نوار  
قفوا... فاربعو قليلاً فلم يربعوا وساروا  
فنفسي لها حنين وقلبي له انكسار  
وصدري به غليل ودمعي له انحدار  
ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم (على قلته)

٠ - - - - ٠ / /

وقد استخدمه ابو نواس محذوف السبب في الضرب ومعتمداً المقطع المديد على آخره يقول :

أيا ليل لا انقضيت ويا صبح لا أتيت  
ويا ليل ان اردت طريقا فلا اهتديت

---

(١) في عروض الشعر العربي ص ٩٠

حبيبي بأي ذنب بهجرانك ابتليت  
 رجوت السلو عنك فبهيات ما رأيت  
 والخليل والجوهري يميزان فيه زحافات لا نرى لها محلا في هذا الوزن  
 القصير الذي لا تظهر الحركة الايقاعية لاسبابه الا في سبب العروض  
 الاخير.

(٤ - ٦) /// ٠ - ٠ / - - المقتضب

ومن ارق امثلته قصيدة الأخطل الصغير وهي من غناء فيروز حيث  
 تقول:

قد أتاك يعتذر لا تسله ما الخبر  
 كلما اطلت له في الحديث يختصر  
 في عيونه خبر ليس يكذب النظر

.....

ونسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم

!! / ٠ - -  
 - / -

حيث يمكن فيه بتر الوند في الضرب كما في قول الحسين بن الضحاك<sup>(١)</sup>  
 عالم بحبيه مطرق من التيه  
 يوسف الجمال وفرعون في تجنيه  
 لا وحق ما أنا من عطفه ارجيه  
 ما الحياة نافعة لي على تأبيه

(١) انظر شرح تحفة الخليل ص ٢٧٢

ولم يذكر الخليل هذا الضرب الاخير. وليس في هذا البحر حرية في حركة اي من اسبابه وان كان الخليل اشار الى المراقبة فيه بين السبين الاول والثاني. غير ان حازم القرطاجني يحمل على العروضيين او الرواة لتغييرهم «قول القائل:

جاءنا مبشرنا بالبيان والنذر

فصيره بتحريفهم وجهلهم بما يضمحل في اصول وضع الاوزان الى هذا التغيير الفاسد وهو:

أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

وذلك ليطرد لهم رأيهم الفاسد فيما اثبتوه من التراقب الذي لا يصح ولا يثبت، إذ قد ظهر اضمحلاله في هذا الوزن واضمحلال التجزئة التي توجد فيها الاسباب مهيئة لامكان وقوع ذلك فيها لولا انه شيء لا معنى له الا افساد الوزن والاخلال بوصفه والخروج به عن الوضع الملائم الى الوضع المنافر بالجملة<sup>(١)</sup>.

(٥-٦) // ٠ / — ٠ / — المجث

ومن الامثلة الرقيقة ايضا على هذا الوزن قصيدة فيروزية للاخطل الصغير منها:

يا عاقد الحاجبين على الجبين اللجين  
إن كنت تقصد قتلي قتلني مرتين

ونسقه الايقاعي المطرد في النظم هو:

// ٠ / — ٠ / .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٣٥

ويجري فيه بتر الوند في الضرب نحو قول الشيخ علي الشرقي<sup>(١)</sup> :  
مسكت قلبي لما مسكته مذعورا  
بعض القلوب طيور لم تستطع ان تطيرا  
ويلاحظ ان بتر الوند لم يؤثر في توالي الضربين في القصيدة الواحدة  
وذلك لان القافية بكل اصواتها الملتزمة لم تتأثر بهذا التغير. والخليل يسمي  
هذه الظاهرة التشعيث.

ولا يقع المقطع المديد على السبب الاخير في ضرب المجثث لانه مسبوق  
بوند، كما أشرنا من قبل ، وقد وجد الدكتور محمد الطويل اربعة ابيات لابي  
بكر بن ظهار في كتاب الذخيرة لابن بسام حيث يقول :  
إذا اردت صباحا فانظر الى وجه ساقيك  
فقد اطلت سؤالا يا قوم هل غرد الديك  
ماذا تريد بصبح او أين ترقى امانيك  
وللنجوم مدار عليك والبدر يسقيك<sup>(٢)</sup>  
والثقل باد على هذه الابيات بسبب من اعتمادها للمقطع المديد في غير  
محله المألوف والمقبول.

وكذلك وجد نزار قباني تصرفا في الوزن غير مألوف قبله وان كان يبدو  
مقبولا لانه اعتمد المقطع المديد على الوند الاخير بعد حذف السبب الذي  
يليه .

---

(٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٨٠

(١) في عروض الشعر العربي ص ١٤٢

قال نزار في قصيدته وهي من ديوان (انت لي) :

تساءلت في حنان عن حينا كيف كان  
وكيف نحن استحلنا حرائقا في ثوان  
صرنا ضياء وصرنا في دوزنات الكمان  
فالناس لو ابصرونا قالوا: دخان الدخان

(٦-٦) / ٠ - / ٠ - // نسق مهمل

(٧-١) / ٠ - / ٠ - // نسق مهمل

(٧-٢) / ٠ - / ٠ - // المديد

وهو العروض الثانية والثالثة من المديد عن الخليل وأولى العروضين

تجري على النسق التالي :

— ٠ / — ٠ // — ٠ /  
— / —

مثال العروض الاولى من هذا النسق شاهد الخليل :

اعلموا انى لكم حافظ شاهدا ما كنت أو غائبا

ويمكن لهذه الصورة اعتماد المقطع المديد على اخرها نحو:

لا يغرنّ امرأ عيشه كل عيش صائر للزوال

كما يمكن بتر الوتد في ضربها شاهده عند الخليل ايضا

انما الذلفاء ياقوته أخرجت من كيس دهقان

وقد اشار الاخفش الى ان هذه العروض نادرة في الشعر القديم قال :

«والمديد الذي فيه فاعلن وفاعلن لم نسمع منه شيئا الا قصيده واحدة

وقد زاد الاخفش لهذه العروض ضربا رابع شاهده<sup>(٢)</sup> :

لم يكن لي غيرها خلة ولها ما كان غيري خليلا  
لم يزل للعين في كل ما غبطة حتى رأني قتيلا  
وذلك بزيادة السبب على الضرب في آخره .

أما العروض الثانية من هذا النسق فتجري على النحو التالي :

— ٠ / — ٠ // — ٠ /  
— / —

ومثالها شاهد الخليل :

للفتى عقل يعيش به حيث تهدي ساقه قدمه  
والمثال على بتر وتدها في الضرب :

رب نار بت ارمقها تقضم الهندي والغارا

وهذه العروض بضربها اكثر شيوعا من العروض الاولى وأجل وقعا، وخاصة اذا التزم الشاعر بالحركة الايقاعية المعينة لأسبابها، وهو ما يوافق الطبع السليم. ومع ان معظم النماذج التي اطلعت عليها لم تكن تخرج عن النسق الذي اثبتته بالرموز الدالة على حركة الاسباب والاولاد فقط وجدت في الابيات التالية لعمر بن ابي ربيعة خروجا عن الحركة الطبيعية للاسباب جعلنا نحس بثقل واضع في ايقاعها :

قال عمر :

(١) كتاب العروض للاخفش ص ١٥٢

(٢) المعيار ص ٤٢ والبارع ص ١٠٩ . وقد ذكر د . محمد الطويل انه عثر على صورة

اخرى للمديد لم يشر اليها احد من القدماء - فيها يعلم - اذ جاءت العروض على - فاعلن والضرب على فاعلاتن . ولم أجد بين مراجعه البارع او المعيار .



قد اصاب القلب من نعم  
إن نعماً أقصدت رجلاً  
بشتيت نبتة رتل  
وبوحف مائل رجل  
عرضت يوماً لجارتها  
اسأليه ثمت استمعي  
وافهمي عنا تحاورنا  
سقم داء ليس كالسقم  
آمنا بالخيف إذ ترمي  
طيب الأنياب والطعم  
كعناقيد من الكرم  
وهي لا تبوح لي باسم  
أينا أحق بالظلم  
واحكمي رضىت بالحكم

فالآيات الثلاثة الأولى تستقيم على الوزن تماماً ولذلك لا نحس بأي ثقل فيها، إلى أن تصل إلى البيت الرابع عند قوله (عناقيد) حيث قبض سببا حقه التزام البسط، ومع ذلك يمكن تجاوز الأمر بتونين (الدال) على سبيل الضرورة. ولكن أعجاز الآيات الثلاثة الأخيرة يتكرر فيها قبض السبب الأول من التشكيل الثنائي الواقع بين وتدين وهو ما نحس فيه ثقلًا واضحًا. والخليل يميز هذا التصرف وهو يسميه زحاف الكف.

(۷-۳) / - ۰ / - ۰ // - ۰ نسق مهمل

(٧-٤) — • / — • / — • // الموفور

وهي التسمية التي وضعتها نازك الملائكة لهذا النسق الذي أشار اليه أول مرة فيها يبدو الجوهري ممثلاً له بالشاهد التالي:

يا من يلوم فتى عاشقا      لمت فلومك لي أعشق<sup>(١)</sup>

وقد جعله مرتبطاً بمجزوء البسيط بعد ان اجرى الطي مع القطع في

(١) عروض الورقة ص ٢٩

عروضه وضربه . ويدل قوله «ولم يجيء عن العرب طيه ، وقد طواه المحدثون» ان هذا النسق كان مستعملا في عصره ، ومع ذلك فلم نجد عند احد من معاصريه ذكرا له . الى ان جاء حازم القرطاجني بعده بثلاثة قرون تقريبا ليشير الى ان بعض الشعراء الاندلسيين وضع على هذا البناء وزنا تقدير شطره :

مستفعلن فاعلن فاعلن<sup>(٢)</sup>

ومثل له بالبيت التالي :

أقصر عن لوميّ اللائم لما درى انني هائم  
وقد عاد هذا الوزن الى كمونه سبعة قرون اخرى حتى جاءت نازك الملائكة لتعيد اكتشافه ثانية ، دون علم منها بسابق وضعه .

وقصة هذا الاكتشاف كما يرويها د. عبده بدوي<sup>(٣)</sup> أن الشاعرة كتبت اليه رسالة ورد فيها قولها عن طفلته «دالية» الكلمات التالية : خضراء براقه مغدقة .

وقد لاحظت الشاعرة في هذه الكلمات وزنا علمت من بعد أنه غير مستعمل في الشعر العربي ، ولما لاح لها هذا النسق جميلا سارعت بكتابة الابيات التالية على وزنه ، تقول :

خضراء	براقه	مغدقة	كأنها	فلقة	الفسطقة
الشعر	سبحان	من له	والشعر	سبحان	من فتقه
شفاهها	شفق	احمر	كم	حاول	الورد ان يسرقه
دالية	غضة	عذبة	في	هدبها	نجمة مشرقه

(٢) منهاج البلغاء ص ٢٤١

(٣) انظر مجلة الشعر عدد ٣٩ يوليو ١٩٨٥

عصفورة حلوة كالرؤى من يا ترى صوتها موسقه  
الفجر اهدى لها قبلة والروض القى لها زنبقة  
وتملاً البيت في فرحة بالضحك والرقص والزقزقة

وقد رد عليها الشاعر عبده بدوي بالايات التالية :

اشعلت في خاطري حبها يا حبها خل من رقرقة  
كانت وراء المنى وردة وفي ضمير السنا سقسقة  
وحين زفت مشى نورها فهز أيامي المطرقة  
وقال للشعر: قل كلمة فأهرق الشعر ما عتقة  
حتى إذا كان منها الشذى والخطو والبسمة الشيقة  
والكرم من لثغة عذبة والطير من احرف مورقة  
هزت من الشعر ينبوعه ومن رفيف الشذى أعمله  
فأرسل الصوت في اثرها يقول في فرحة مشرقة  
«خضراء براقه مغلقة كأنها فلقه الفستقة»

والنسق الايقاعي الذي تنتظم به حركة الاسباب والاولاد على قواعد  
التشكيلات الثنائية والاحادية هو:

// ٠ — / ٠ — / ٠ —

وعلى هذا النسق المنتظم جرت ابيات عبده بدوي بأحسن مما جاء في  
نظم نازك الذي اضطرب عند قولها (شفق) في البيت الثالث و (دالية) في  
البيت الرابع .

ومن الممكن بتر الوند في الضرب أو اعتماد المقطع المديد على آخره .  
وكنا اشرنا قبل الى قصيدة محمود درويش التي يقول في اولها :

الطفلة احترقت امها  
امامها احترقت كالمساء

وهذا شاهد على ورود المقطع المديد في وزن سبق درويش بالنظم عليه  
كلا من نازك وبدوى ، بل وطوعه للنظم الحر<sup>(١)</sup>.

(٧-٥) / — ٠ / — ٠ / — ٠ /

انظر ما أوردناه عن نسق المتدارك (٢ - ٢)

(٧-٦) / — ٠ / — ٠ / — ٠ // نسق مهمل

(٧-٧) / — ٠ / — ٠ // — ٠ نسق مهمل

(٨-١) / — ٠ // — ٠ // — ٠ نسق مهمل

(٨-٢) / — ٠ // — ٠ // — ٠ الرمل

وهذا الوزن هو الشائع في النظم المقيد حين يذكر بحر الرمل .

ومن امثله قول المتنبي :

إن هذا الشعر في الشعر ملك      سار فهو الشمس والدنيا فلك  
عدل الرحمن فيه بيننا      فقضى باللفظ لي والحمد لك  
فإذا مر بأذني حاسد      صار ممن كان حياً فهلك

ونسقة الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو:

/ — ٠ // — ٠ // — ٠ /

---

(١) صدر ديوان احبك أو لا احبك عام ١٩٧٢

ومما ورد باعتقاد المقطع المديد على آخره قول زيد الخيل :  
يا بني الصيِّداء ردوا فرسي إنما يفعل هذا بالذليل  
عودوا مهري كما عودته دلج الليل وإبطاء القتل  
ومما ورد بزيادة السبب على آخره قول مهيار الديلمي :

بكر العارض تحدوه النعامي ، فسقاك الري يا دار أماما  
ومتشت فيك ارواح الصبا يتأرجحن بانفاس الخزامي  
اجتدى المزن وماذا أربى ان تجود المزن اطلالا رماما

(٣-٨) ٠ // — ٠ // — ٠ / الوافر

ولا يرد هذا النسق الا بثقليل السبب ونسقه الايقاعي على النحو  
التالي :

٠ — ٠ / ٠٠ — ٠ / ٠ — ٠ /

ومنه معلقة عمرو بن كلثوم المشهورة وأولها :  
ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا  
مشعشة كان الحصر فيها اذا ما الماء خالطها سخينا  
تجور بذى اللبانة عن هواه اذا ما ذاقها حتى يلينا

(٤-٨) ٠ // — ٠ // — ٠ / السريع والكامل

أما السريع فنسقه الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو :

— ٠ // — ٠ // — ٠ //  
— ٠ // — ٠ //

وذلك نحو قول بعضهم في الحماسة :

إن أدع الشعر فلم أكره      إذ أزم الحق على الباطل  
قد كنت أجريه على وجهه      وأكثر الصد عن الجاهل

وقول أبي قيس بن الاسلت وهو على الضرب المتور الوتد :

قالت ولم تقصد لقليل الخنا      مهلا فقد ابلغت اسماعي  
أنكرته حين توسمته      والحرب غول ذات أوجاع  
من يذق الحرب يجد طعمها      مرا وتحبسه بجمعجاء

9. باعتماد المقطع المديد على الضرب قول المتنبي :

لا تحسن الوفرة حتى ترى      منشورة الضفرين يوم القتال  
على فتى معتقل صعدة      يعلمها من كل وافي السبال  
والحركة الايقاعية لاسبابه لا تخرج عن النحو الذي اثبتناه . غير ان  
السبين الاولين وان جاءا في الرمز الايقاعي على هيئة الاسباب الحرة الحركة  
فانها لا ينقبضان معا وان كانا ينسطان معا .

وقد جاء قبضهما معا على ثقل واضح في الوزن . قال صاحب شرح تحفة  
الخليل بعد ان اورد ابياتا من السريع لعوف بن محلم الشيباني مشيرا الى  
البيت التالي :

وجعلت بيني وبين السورى      عنانة من غير نسج العنان  
وتجد الوزن فيها منسابا متسقا على كثرة ما دخله من الخبن والطبيء  
ولكنك حين تصل البيت الاخير تشعر بشيء من الاضطراب والانحراف ،  
ذلك ان الخيل قد دخل جزءه الاول (وجعلت) فحوله من «مستغلن» الى

«فعلتن»<sup>(١)</sup>

وقال الاخفش :

وأما السريع فجاز حذف الفاء والسين من مستفعلن فيه ، لانا قد رأينا هم القوا السين وألقوا الفاء فشبهناء بمستفعلن الذي في الرجز وأجزنا القاءهما جميعا . وزعموا ان ذلك قد جاء . ومفتعلن ومفاعلن فيه حسن ، ومفتعلن أحسن لانه يعتمد على وتد»<sup>(١)</sup> .

وقوله «زعموا ان ذلك قد جاء» يدل على ندرة هذا الزحاف الى درجة الشك في امثله ، ان كان سمع بها الاخفش ومع ذلك فهو يميز مجيئها في السريع قياسا على الرجز! ومع ان العروضيين اختلفوا في مفاعلن ومفتعلن .

ايها احسن في السريع فاني لم اجدا حدا ينكر مجيء مفاعلن ثاني جزء في شطر السريع . وقد تتبععت عددا وافرا من نهاذج هذا الوزن فوجدت ان الشعراء يتجنبون هذا الزحاف في ذلك الموضع من شطرى السريع تجنبنا لا شعوريا . ولكن من المفارقات انى وجدت ابراهيم انيس يستشهد في معرض بيان نظريته في الوزن بهذا البيت من السريع :

لم يفتتن بالمكرمات امرؤ والغانيات فتنة العابد<sup>(٢)</sup>

ذلك ان انيس حمل حملة هوجاء على العروضيين او الرواة الذي جاءوا في الطويل والبسيط وغيرهما بزحافات لها نفس الوقع من القبح الذي لهذا الزحاف في السريع ، ومع ذلك لم يستنكره او ربما لم يلتفت اليه كغيره من

---

(١) شرح تحفة الخليل ص ٢٣١

(١) كتاب العروض ص ١٥٣

(٢) موسيقى الشعر ص ١٥٩

اصحاب الذوق الايقاعي ومنهم المعري مثلاً .

وقد نظم بعض الشعراء قديماً على عروض آخر من السريع، ونسقه  
الايقاعي كما يلي :

— 0 // — 0 // — 0 // — 0 //  
— 0 // — 0 // — 0 // — 0 //

أي ان لهذه العروض ضربين وهما لا يجب ان يتواليا في قصيدة واحدة ،  
ذلك لان قافية كل ضرب منها يجب ان تكون مطلقة . فالمقطع المفتوح على  
الوتر الاخير هو ما يوجه التزام القبض في السبب قبله وكذلك ما يوجه بتر  
الوتر . ومع ذلك فالنماذج القليلة التي رويت على هذا الوزن جاءت بتقييد  
قوافيها مما اتاح الفرصة للجمع بين الضربين في القصيدة الواحدة لان نوع  
الحروف يسمح بذلك فمن ذلك قول المرقش الاكبر :

هل بالديار ان تحيب صممٌ لو كان رسم ناطقاً كلمٌ  
الدار قفر والرسوم كما رقص في ظهر الاديم قلم

وعلى نهجها ايضا قول الاعشى :

أقصر فكل طالب سيملاً إن لم يكن على الحبيب عولٌ  
فهو يقول للسفيه إذا أمره في بعض ما يفعل  
جهل طلاب الغانيات وقد يكون هو همه وغزل

ومنشأ الاضطراب في ايقاع هاتين القصيدتين من جانبين :

الجانب الاول : عدم اعتماد المقطع المفتوح اخر البيت .

والثاني : عدم التقيد بالحركة الايقاعية المحددة لهذا النسق .



ويبدو لي ان هذا النسق المنقرض من السريع يمثل الحلقة المفقودة في  
تطور صورة من الكامل يجري نسقها على النحو التالي :

$$\begin{array}{c} - \cdot / \cdot - \cdot / \cdot - \cdot / \cdot \\ - / \end{array}$$

وقد ظهرت بوادر من هذه الصورة في قصيدة المرقش التي اشرنا اليها  
من قبل . وعلى هذا الوزن من الكامل قصيدة يزيد بن الخذاق ، اولها :

اعددت سبحة بعدما قرحت      ولبست شكة حازم جلد  
لن تجمعوا وذي ومعتبتي      او يجمع السيفان في غمد

والخليل يعد هذا النسق من الكامل بثلاثة اجزاء من متفاعلين في  
الشطر بعد حذف وتد الجزء الثالث في كل من العروض والضرب .  
اي انه بالرموز السبب وتديه يأتي على النحو التالي :

$$/ \cdot - \cdot / \cdot - \cdot / \cdot$$

ونحن نشك في صحة هذا النسق لانه لو كان ذلك صحيحا لجاز في  
العروض وصل السبب الثقيل كما جاز في الوافر من وزن : مفاعلتن  
مفاعلتن ، ولجاز ايضا وقوع المقطع المديد على آخره . ولذا فالاقرب الى  
المنطق التقريب ما بين هذا النوع من الكامل وبين السريع لان الفرق بينهما  
لا يعدو تثقيل السبب .

$$(٨ - ٥) / \cdot - \cdot // - \cdot / \cdot - \cdot / \cdot \text{ المديد}$$

وهذا النسق هو الذي مثل له الخليل بالشاهد التالي من قول المهلهل :

يا بكر انشروا لي كلييا      يا بكر اين اين الفرار

وعليه القصيدة المنسوبة لتأبط شرا وأولها :

إن بالشعب الذي دون سلع      لقتيلا دمه ما يطل  
خلف العيب عليّ وولّي      أنا بالعيب له مستقل  
والنسق الايقاعي الذي يفترض ان يطرد عليه النظم ليصبح سائغا في  
الذوق هو :

/ - ٠ / !! / - ٠ / - ٠ /

والملاحظ في النماذج الواردة على هذا النسق وهي قليلة ان الشعراء لا  
يلتزمون ببسط السبب الثاني من التشكيل السببي الثنائي  
كما في قوله : لقتيلا دمه ما يطل

ومع ذلك نلاحظ ارتباطا شبه وثيق بين قبض هذا السبب وبين بسط  
السبب المفرد الذي يليه وهو في الحشو.

فقد عدت الى قصيدة تأبط شرا لأجد ان من بين ابياتها الستة  
والعشرين بيتين فقط لا يتحقق فيهما هذا الارتباط وهما :

٢ - خلف العيب عليّ وولّي      أنا بالعيب له مستقل  
٦ - بزني الدهر وكان غشوما      بأبي جاره ما يذل

ولخلف الأحمر قصيدة من سبعة واربعين بيتا على هذا الوزن والروي ،  
وقد عدت اليها في الاشباه والنظائر فوجدت الارتباط الذي ذكرت متحققا  
في ابياتها جميعا .

ويؤغم ذلك كله فنحن نلاحظ انصراف الشعراء عن النظم على هذا  
الوزن وكذلك على النسق التالي وهو مجزوء البسيط . ونورد من المسألة رقم  
١٢٤ من الامتاع والمؤانسة للتوحيدي ما نرى فيه تفسيراً لهذه الملاحظة . قال

ابو علي مسكويه :

«ان المطبوع من المولدين يلزم الوزن الواحد ولا يخرج عنه ما دام طبعه يطيع ذلك. ولكن ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين اوزانا لا تقبلها طباعنا، ولا تحسن في ذوقنا، وهي عندهم مقبولة موزونة، يستمرون عليها كما يستمرون في غيرها.

كقول المرقش :

لابنة عجلان بالطف رسوم لم يتعقن والعهد قديم  
وهي قصيدة مختارة في المفضليات ولها اخوات لا احب تطويل الجواب  
بإيرادها - كانت مقبولة الوزن في طباع اولئك القوم وهي نافرة عن طباعنا،  
نظنها مكسورة.

وكذلك قد يستعملون من الزحاف في الاوزان التي تستطيعها ما يكون  
عند المطبوعين منا مكسورا، وهي صحيحة. والسبب في جميع ذلك ان القوم  
كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن. ولأننا  
نحن لا نعرف تلك النغمات اذا انشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في  
طباعنا والدليل على ذلك انا اذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن  
عندنا وطاب في ذوقنا كقول الشاعر:

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يطلّ

فإن هذا الوزن اذا انشد مفكك الاجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في  
الذوق، واذا انشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق.

(٦-٨) ٠ — ٠// — ٠/ — // نسق مهمل

(٧-٨) ٠// — ٠/ — ٠// — مجزوء البسيط

والامثلة على هذا الوزن قليلة جدا وبعضها مضطرب في النظم ولا تتجاوز القصيدة منه بضعة ابيات . فمن ذلك ابيات المرقش الأصغر قوله :

الزق ملك لن كان له      والملك منه طويل قصير  
منها الصبح الذي يتركني      ليث عفرين والمال كثير  
فأول الليل ليث خادر      وآخر الليل ضبعان عشور  
قاتلك الله من مشروبة      لو ان ذا مرة عنك صبور  
والنسق الايقاعي الذي يفترض ان يطرد غليه النظم كما يلي :

— ٠ // — ٠ / — ٠ // —  
— // —

ومع ذلك فلا نطمئن على امكانية البتر في وتده الأخير، لأن ضرب هذا النسق يشبه ضرب الرمل . وليس في الرمل بتر للوتد .  
أما الشاهد على البتر فيه وهو قوله :

قلت استجيبني فلما لم تجب      سالت دموعي على ردائي  
فيبدو انه مصنوع ، ولم يجد صاحب شرح تحفة الخليل من نموذج على هذا الوزن لا مقطوعة صنعها ابن عبد ربه للتمثيل . وكذلك ما جاء به على الضرب الآخر وشاهده :

ماذا وقوفي على رسم عفا      مخلولتي دارس مستعجم  
وإذن فلا يبقى من ضروب هذا الوزن النادر الا نموذج المرقش الأصغر الذي جاء باعتماد المقطع المديد على آخره .

(٨ - ٨) — ٠ / — ٠ / — ٠ // — / نسق مهمل

(٩ - ٩) — ٠ / — ٠ / — ٠ // — /// نسق مهمل

(٢-٩) ٠ / — ٠ // — ٠ /// — نسق مهمل

(٣-٩) ٠ / — ٠ // — ٠ /// — نسق مهمل

(٤-٩) ٠ // — ٠ /// — ٠ / — المنسرح

ومن امثله في الشعر القديم قول ذي الاصبع العدواني في المفضليات :

إنكما صاحبي لن تدعا      لومي ومهما اضع فلن تسعا  
إنكما من سفاه رأيكما      لا تجنباني السفاه والقذعا  
الا بأن تكذبا علي ولم      أملك بأن تكذبا وان تلعا  
لن تعقلا جفرة علي ولم      أوذ نديئا ولم أنل طبعنا  
إن تزعما انني كبرت فلم      ألف بخيلا نكسا ولا ورعا  
والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم هو:

٠ // — ٠ /// — ٠ / —  
— ! —

فالسببان الخفيفان اول الشطر يمكن لكل منهما ان ينقبض او ينبسط بحرية وذلك ان اول سبب يليهما ملتزم البسط . غير ان السبين لا ينقبضان معا كما اشرنا الى مثل ذلك في انساق اخرى .

وأما الاسباب الثلاثة المتوالية بين الوتدين فإن البسط لازم في الاول والثالث منها ، ويميل السبب الاوسط الى القبض اكثر منه الى البسط .

وأما السبب المفرد في العروض والحشو فانه يلتزم القبض دائما ، ومع ذلك فقد اورد صاحب شرح تحفة الخليل ابياتا عديدة لم يجر فيها القبض على الالتزام . الا ان المطرد في النظم وهو ايضا الاقرب الى الطبع هو مجيء هذا السبب مقبوضا . ولا يتخلص هذا السبب من قبضه في الضرب الا بعد

بتر الوتد الذي يليه . ومن ذلك قول المتنبي :

ما سدكت علة بمورود  
ياأنف من مية الفراش وقد  
ومثله انكر المات على  
وهذا الضرب لم يذكره الخليل، واستدرك عليه.

(٥-٩) / - . / - . / / - . / الخفيف

ومن الامثلة على هذا البحر قول المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي  
وشيه صوت النعي اذا قيس  
أبكت. تلكم الحمامة أم غنت  
صاح هذى قبورنا ثملاً الرحب  
خفف الوطء ما أظن أديم  
وقبيح بنا وان قدم العهد  
والنسق الايقاعي الذي يطرد عليه النظم في هذا البحر كما يلي:

$\begin{array}{c|c} /- & /- \\ \hline /- & /- \end{array}$

والضربان الصحيح والابتر يتقارضان في هذا الوزن لأن القافية، ردفا ورويا، لا تختلف بين هذا الضرب او ذاك . ولذلك لم يشأ الخليل ان يفرد لهذا الوند الابتر ضربا مستقلا وسمى العلة فيه تشعيثا، وجعله يجري مجرى الزحاف .

ولأن هذا النسق ينتهي بسبب مفرد، امكن للشعراء ان يتوسعوا في تنويع النظم بحذف هذا السبب في العروض. فمن ذلك قول أمية بن أبي

الصلت :

عين بكى بالمسيلات أبا الحارث لا تذخرى على زمعه  
وعقيل بن اسود أسد البأس ليوم الهياج والدفة  
فعلى مثل هلكهم خوت الجوزاء لا خانة ولا خدعة  
وقد جعل الخليل شاهد هذا الضرب قوله :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذاك الردى  
فلم يلزم الضرب قبض السبب الاخير فيه (وهو زحاف الخبن عنده)  
وحقه القبض أبداً ، لأن السبب قبله ملتزم البسط ، كما أشرنا في قاعدة حركة  
السبب الاحادي في العروض والضرب .

وكذلك ازداد الشعراء توسعا في التنوع ، فحذفوا السبب أيضا في  
العروض ، فمن ذلك قول جميل بن معمر :

رسم دار وقفت في طلله كدت أقضى الحياة من جلله  
موحشاً ما ترى به أحدا تنسج الريح ترب معتدله

وبير الودد ، على غير تشعيث هذه المرة ، قول خليل مطران :

مر في بالننا فأحيانا كيف لو زارنا وحيانا  
رشاً والنفار شيمته لا لشيء يصد أحيانا  
قد سلا عهده ونحن على عهده لا نطبق سلوانا  
ولم يشر الخليل الى هذا الضرب الا بتر ، واستدركه العروضيون عليه ،  
وكذلك فإن الخليل جعل العروض والضرب على وزن (فاعِلن) شاهده  
عنده :

إن قدرنا يوما على عامر ننتصف منه او ندعه لكم  
وكان من حق الخليل ان يلتفت في ذلك الى ما صنعه في البسيط حين  
الزم عروضه والضرب الخبن . وهكذا فإنه يخيل لي ان الخليل كان يرسم





## خاتمة

لقد حاول هذا البحث ان يحدد في قواعد بسيطة وقليلة مسلك النظم الشعري على النحو الذي اطرده في نظم الشعراء خلال العصور السابقة الى اليوم .

ولقد كان لقائمة الانساق الایقاعية التي وضعناها، لبيان ما يمكن النظم عليه، دور في تصنيف الاوزان تصنيفا جديدا، وهذا التصنيف هو ما يتيح امكانية التنبؤ بما قد يكتشف من اوزان ويجعل لهذه القائمة دورا في علم العروض، يشبه الدور الذي للجدول الدوري للعناصر في علم الكيمياء .

ومع ذلك فإن هذا البحث لا يضع شروطا على الشعر والشعراء في تحديد مسارهم وانما يتتبع هذا المسار لوصف ما يلاحظ من ظواهر في حركة الوزن والایقاع .

## المصادر والمراجع

- الاخفش (ابو الحسن سعيد بن مسعدة)
- كتاب العروض تحقيق د. احمد محمد عبد الدايم، مكة المكرمة، المكتبة الفيصلية ١٩٨٥
- انيس (د. ابراهيم)
- موسيقى الشعر ط٤ القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢
- التبريزي (ابوزكريا يحيى بن علي)
- الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبدالله. خانجي ومحمدان بيروت
- الجوهرى (ابونصر اسماعيل بن حماد)
- عروض الورقة. تحقيق محمد العلمي. الدار البيضاء. دار الثقافة ١٩٨٤
- الدمهورى (محمد)
- الارشاد الشافى على متن الكافى فى العروض والقوافى. ط٢ مكتبة مصطفى البابى الحلبي ١٩٥٧
- الراضى (عبد الحميد)
- شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية. ط٢ بغداد. مؤسسة الرسالة ١٩٧٥
- الشنترينى (ابوبكر محمد بن عبد الملك بن السراج)
- المعيار فى اوزان الاشعار. ط٢ تحقيق د. رضوان الداية، المكتب الاسلامي

- الطويل (د. محمد عبد المجيد)
- في عروض الشعر العربي ط ١ ابها نادى ابها الادبي ١٤٠٥هـ
- عمر (د. احمد مختار)
- دراسة الصوت اللغوي ط ١ القاهرة عالم الكتب ١٩٧٦
- عياد (د. شكري)
- موسيقى الشعر العربي ط ١ القاهرة دار المعرفة ١٩٦٨
- القرطاجني (ابو الحسن حازم)
- منهاج البلغاء وسراج الادباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه.
- تونس. دار الكتب الشرقية ١٩٦٦.
- ابن القطاع (ابو القاسم علي بن جعفر)
- البارع في علم العروض. تحقيق د. احمد محمد عبد الدايم. مكة
- المكرمة. المكتبة الفيصلية ١٩٨٥
- كشك (د. احمد)
- محاولات للتجديد في ايقاع الشعر. ط ١ مكة المكرمة. مطبعة المدينة
- ١٩٨٥
- المعري (ابو العلاء احمد بن سليمان)
- الفصول والغايات. بيروت. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع
- والنشر
- رسالة الصاهل والشاحج. تحقيق د. بنت الشاطيء. القاهرة. دار
- المعارف ١٩٨٤
- رسائل ابي العلاء المعري. منشورات دار القاموس الحديث
- يونس (علي)
- النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد في الشعر العربي. الهيئة
- المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥

تصميم الغلاف : عبدالرؤوف الجراحه

## الفهرس

٥	المقدمة
٧	تمهيد
٢١	النظام الصوتي
٢٦	النظام الايقاعي
٥٥	الأوزان الشعرية
١٠٧	خاتمه
١٠٨	المصادر والمراجع
١١٠	الفهرس

ملاحظة هامة الى المكتبات :

أي كتاب بدون قسيمة المسابقة لا يعاد اصدار الاصراع كمرتجع.

الكتاب المشترك في الجوائز

## في نظرية العروض

قسمة اشتراك بجوائز

دار الابصاع للقراء

للاشتراك في هذه الجوائز يرجى ارسال هذه الصفحة من الكتاب  
مع القسيمة أدناه عند شراء أي نسخة من أي كتاب مشارك في  
المسابقة بالبريد على العنوان : دار الابصاع للنشر والتوزيع.  
(لجنة المسابقة) ص. ب. ٢١١٤٦٦ الحسين الشرقي.  
عمان - الأردن .

وذلك لتشارك أخي القارئ في السحب على الجوائز.

الاسم

العنوان : .....

ص. ب. : .....

هاتف

التاريخ : .....

الرقم ( ) لاستخدام لجنة المسابقة

# سليمان ابوستة

## في نظرية العروض



المملكة العربية السعودية  
وكلاء التوزيع : دار القلم والكتاب  
الرياض - هاتف : ٤٦٢٤١٠٥

دار الابداع للنشر والتوزيع  
هاتف ٦١٠٥٠٦ ص. ب ٢١١٤٦٦  
الحسين الشرقي - عمان - الاردن

السعر : دينار ونصف